

Revue de l'Art chrétien
paraissant tous les deux mois.
48me Année. — 5me Série.
Tome I (LVe de la collection).
3me livraison. — Mai 1905.

L'Archéologie du moyen âge et ses méthodes.



UN de nos archéologues français les plus éminents, M. Brutails, archiviste d'abord des Pyrénées-Orientales puis de la Gironde, a écrit, il y a déjà quelque cinq ans, sous le titre que nous venons d'indiquer ([1]), un ouvrage important dont nous avions été appelé à rendre compte dans la *Revue de l'Art chrétien.* Des empêchements ont retardé notre étude bibliographique ; nous n'avons pas cru néanmoins devoir l'abandonner, le livre ne perdant rien de sa fraîcheur et de son intérêt ; seulement, c'est sur le fond plutôt que sur la forme que porteront nos remarques, devenues elles-mêmes une sorte d'étude critique. Nous irons jusqu'à les présenter avec une certaine indépendance relativement à l'ordre adopté par M. Brutails.

Nous nous souvenons d'avoir vu, dans un journal illustré de Paris, une caricature qui montrait un vieux légionnaire invalide s'acheminant vers l'École de Guerre, alors de création toute récente, et répondant à un jeune camarade étonné : « Mais oui, mon ami, je viens apprendre comment j'ai fait pour remporter des victoires. »

C'est ainsi que plus d'un archéologue, à la lecture de l'ouvrage qui va nous occuper, apprendra rétrospectivement comment il a fait pour combattre l'erreur et élargir le cercle de la vérité. Les mœurs ne sont-elles pas antérieures aux lois, les applications aux règles, et lois ou règles, pour être sensées et durables, ne doivent-elles pas, le plus souvent, se fonder sur l'expérience acquise, sur la somme des résultats obtenus ?

Plusieurs archéologues, et tout particulièrement Alfred Ramé et Jules Quicherat, avaient déjà formulé, pour leur propre gouverne, les méthodes qu'un usage suffisant leur recommandait, et ils en avaient fait

1. In-8°. Paris, Alph. Picard, 1900.

part à leurs lecteurs ou auditeurs. Malheureusement, leurs préceptes sont quelque peu épars, décousus ; réunis, d'ailleurs, ils ne donneraient pas un système complet ; ce système compact et complet, c'est ici que nous le voyons pour la première fois.

L'heure était toute marquée pour l'apparition d'un tel livre. Il couronne dignement le XIXe siècle, le siècle où ont commencé les débats sérieux sur l'art du moyen âge ; il termine une période spéciale de vingt ou vingt-cinq années qui a été féconde en doctrines novatrices, en polémiques nourries et savantes, féconde aussi par l'autorité que les enseignements de l'École des Chartes se sont acquise jusque parmi les irréguliers de l'archéologie ; il a préparé le siècle qui vient de s'ouvrir, et à qui le dernier lègue encore plus d'une grave question.

Nous avons parlé de « système complet » ; M. Brutails se défend d'avoir porté aussi loin ses visées [1]. En réalité, il n'a certes pas tout prévu ou voulu prévoir. Mais ce que nous tenons est, dans l'ensemble, d'importance capitale, et laisse peu à ajouter à ceux qui dans la suite seraient tentés d'imiter M. Brutails. Nous avertissons néanmoins ces derniers que, s'ils parviennent à enrichir la matière, il leur sera plus difficile de l'améliorer en la remaniant. Les méthodes préconisées par notre éminent confrère sont l'expression d'une sagesse et d'un bon sens auxquels tout esprit droit ne pourra s'empêcher de rendre hommage, et elles reposent agréablement des théories imprudentes qui, dans la seconde moitié du XIXe siècle, ont, sur quelques sujets, failli jeter hors de sa voie l'archéologie du moyen âge. M. Brutails estime qu'il est par là devenu indispensable de « faire un pas en arrière », et que « ce n'est pas une faute de rétrograder quand on s'est trompé de chemin [1]. »

1. Préface, pp. IX et XI.

Mesure, pondération, sincérité entière, souci constant d'instruire le lecteur sans se préoccuper de l'éblouir, rectitude et liberté de jugement, voilà bien les qualités maîtresses de l'ouvrage et celles qui en ont assuré le succès. Non pas uniquement le succès commercial, dont nous n'avons pas à nous occuper, mais aussi et surtout le succès d'estime, le succès qui groupe autour d'un maître des disciples convaincus et forme en eux d'utiles pionniers de la science, le succès qui affermit dans leur voie ou ramène de leurs écarts les chercheurs déjà depuis plus ou moins de temps engagés dans la carrière.

***

Certes, même avec ces qualités maîtresses et protectrices, M. Brutails ne plane pas dans les régions sereines de l'infaillibilité, et il ne s'en targue pas plus qu'il ne se targue d'être complet. Il sait avec quelle ténacité l'erreur s'attache à notre pauvre nature, ne respectant pas toujours ceux que leur supériorité intellectuelle ou morale devrait mettre à l'abri de ses atteintes. Ce serait donc une sorte de miracle si la critique ne trouvait rien à reprendre dans un code élaboré sans modèles, dans un code riche en observations et en préceptes ; et attester que ce miracle ne s'est pas opéré, ce n'est aucunement déprimer une œuvre qui, tout compte fait, réalise à peu près ce qu'on aurait pu exiger du génie d'un Quicherat ou d'un Viollet-le-Duc.

C'est par le reproche le plus grave que nous commencerons, impatient que nous sommes de revenir aussitôt après, avec un cœur plus libre, au langage approbateur qui doit rester la note dominante de la présente étude.

1. Préface, p. VII.

Qu'il nous soit permis de manifester notre désappointement, comme catholique et comme archéologue, de voir la haute et sereine intelligence qu'est M. Brutails verser, si peu que ce soit, dans un préjugé suranné, alors que s'offrait une solennelle occasion d'en faire bonne et définitive justice. Sensiblement atténué, dépouillé de ces exagérations irritantes qui l'avaient poussé aux confins du paradoxe, non moins dégagé de cette pensée ou arrière-pensée injurieuse et malveillante de laquelle il tient en grande partie son origine, ce préjugé, cependant, s'est sournoisement glissé jusqu'ici. De tout le livre, ce point de doctrine est celui qu'avec le plus d'assurance nous traiterons d'erreur, d'erreur patente, car tout est contre lui dans l'histoire de l'art chrétien occidental.

Longtemps, nous ne savons pourquoi, les amis de l'Église catholique se sont joints à ses ennemis pour l'accuser d'avoir asservi ou essayé d'asservir l'art et en particulier l'architecture sous la double étreinte de la routine et des programmes.

Ainsi, M. Brutails taxe les premiers chrétiens de «routine» pour avoir admis sur leurs sarcophages « les motifs de décoration païens [1] ».

Nous ne savons si la routine a jamais été bien définie et si on n'en étend pas arbitrairement la signification au maintien intelligent, réfléchi, raisonné de pratiques et d'usages dont il est inutile, téméraire ou prématuré de se départir. Dans le cas présent, nous voyons les premiers adeptes de l'Évangile obéir à une pensée élevée et toute de conciliation. Non seulement dans les sarcophages, mais aussi dans les peintures des Catacombes, ils ont toléré des sujets païens, du moment que ces sujets se prêtaient à l'expression de quelque allégorie chrétienne. Obligés de se séparer par leurs dogmes et leurs mœurs de la société au milieu de laquelle ils vivaient, ils voulaient diminuer de leur mieux la profondeur du fossé creusé entre elle et eux, en demeurant fidèles à tout ce qui, dans l'art et la poésie, pouvait sans danger comme sans scandale rappeler l'ancien culte. En outre, les néophytes continuaient de professer, pour les inspirations artistiques ou littéraires des croyances qu'ils avaient abjurées, une admiration et un goût qui ne se sont jamais perdus complètement dans l'Église, même en plein moyen âge ; et ce sentiment se justifia d'autant plus, d'abord, que, tant que subsista le paganisme, grande fut la pauvreté de l'iconographie proprement chrétienne, dont l'essor était retenu par d'impérieuses considérations de prudence et de respect. Ajoutons, en ce qui concerne les sarcophages, que souvent ils étaient préparés d'avance, sauf les inscriptions, et que souvent aussi on se servait sans façon d'un sarcophage taillé pour un autre défunt ou même ayant déjà contenu un cadavre.

La pensée de conciliation et de rapprochement que nous indiquions tout à l'heure n'est pas sans analogie avec celle qui porta les premiers missionnaires chrétiens, en Gaule par exemple, à tirer parti de certaines ressemblances extérieures pour substituer sans trop de déchirements, sans trop de répulsion chez les nouveaux convertis, le culte d'un saint au culte d'un dieu national ou local. C'est ainsi que par saint Michel on eut plus vite raison de Mercure [1]. Une telle manière de procéder était aussi bien et plus encore romaine que chrétienne. On sait que les Romains, pour hâter la fusion des croyances dans tout leur empire, identi-

1. Page 10.

1. Voir notre *Histoire monumentale de la France*, p. 88.

fiaient volontiers avec les dieux de leur Olympe les dieux qu'ils rencontraient dans les pays conquis, et que, lorsque l'identification était trop malaisée, ils accueillaient purement et simplement dans leur panthéon les divinités étrangères, Sérapis, Isis, Mithra, et autres. Seulement, les missionnaires du Christ n'identifiaient que les apparences, sans toucher à la nature et aux attributs des célestes personnages : avec les ailes de Mercure, messager de Jupiter et meurtrier d'Argus, saint Michel restait toujours le saint Michel de la Bible, chef des Archanges et vainqueur de Lucifer.

C'est pour n'avoir pas tenu assez compte de l'esprit constant de l'Église occidentale que M. Brutails a pu nous représenter « les premiers chrétiens adoptant l'arcade précisément parce que les païens l'avaient repoussée de leurs monuments religieux [1]. » Les chrétiens n'ont rendu jamais une figure géométrique solidaire et responsable des usages auxquels on l'avait primitivement affectée ; pourquoi donc leur délicatesse ne les eût-elle pas induits aussi à répudier au plus vite la langue latine et la langue grecque, instruments de tant de blasphèmes et d'immoralités, et qui, jusque dans les racines de beaucoup de mots, portaient la trace d'une impure idolâtrie? Si donc les premiers fidèles ont mis de côté le type des temples à colonnades extérieures, c'est, sans autre motif, parce qu'il ne pouvait, matériellement, convenir à leurs réunions et à leurs cérémonies.

Et pourquoi, d'ailleurs, cette antithèse : ici les païens rejetant l'arc et la voûte, là les chrétiens les adoptant, par le fait de répugnances et de scrupules vraiment puérils?

Il n'est point exact qu'un motif de religion ait banni du temple romain l'arc et la voûte.

1. Page 12.

Séduits par la perfection du temple grec, les Romains, en l'imitant, se sont bien gardés d'en briser l'unité et l'harmonie par l'intrusion d'un élément qui ne pouvait y apporter que le désordre. Mais lorsque, pour la forme générale du monument, ils s'écartaient du type grec, lorsqu'ils construisaient, ce qui n'était pas rare, des temples circulaires, l'arc et la voûte reprenaient droit de cité.

Semblablement, les colonnades à architraves ne se heurtaient à aucune antipathie chrétienne : il y en avait fréquemment à l'intérieur des basiliques, où elles ont longtemps régné seules ou en concurrence avec l'arc. La fortune croissante de celui-ci au détriment de celles-là fut due, sans parler des conditions où se trouvèrent les constructeurs des siècles barbares, à la prédominance d'un programme qu'avaient tracé, non des préoccupations dogmatiques ou symboliques, mais des habitudes liturgiques, si peu imposées, que la moindre circonstance locale et parfois un simple caprice suffisaient pour en affranchir.

*
* *

M. Brutails a bien vu de lui-même que, dans la voie où il s'engageait, le terrain allait se dérober sous ses pieds, car, après avoir affirmé que, « si l'artiste voulait innover, il était maintenu dans les limites d'un programme étroit dicté par la liturgie et le symbolisme et conservé par la tradition [1] », et que « les types d'architecture et spécialement d'architecture religieuse étaient défendus contre les innovations par une force dont nous perdons de plus en plus le sens, la force de la tradition [2] », il se ravise et ajoute fort à propos, à la suite de quelques phrases sur le traditionalisme de

1. Page 4.
2. Pages 9 et 10.

l'antiquité : « Au moyen âge, la tradition s'imposait moins impérieuse : non seulement le type de basilique latine a successivement subi des modifications profondes, non seulement d'autres types ont été adoptés par des ordres religieux, mais encore les constructeurs ont élevé des églises ou des oratoires de formes très particulières, soit pour des raisons d'ordre matériel, comme cette curieuse chapelle Saint-Michel du Puy, qui couronne exactement un roc irrégulier, soit par fantaisie, comme l'église de Planès ([1]). »

En ce qui concerne plus spécialement le symbolisme, M. Brutails a racheté l'injustice passagère qu'il avait commise en l'associant à la liturgie dans une œuvre commune de compression. Il remet les choses au point, lorsque, dans le symbolisme du moyen âge, il fait « trois parts : la fantaisie des archéologues modernes ; l'interprétation mystique, par les anciens auteurs, de dispositions que le mysticisme n'avait pas inspirées ; enfin, quelques dispositions qui sont réellement dues à une intention symbolique ([1]). »

Ce qui revient à dire que, le plus souvent, le symbolisme était plutôt présenté après coup aux fidèles qu'imposé d'avance aux architectes. Ou si quelques dispositions mystiques étaient exigées de ceux-ci, elles n'impliquaient généralement qu'un choix entre deux ou plusieurs ordonnances architecturales, également praticables ou commodes. Si l'abbé Suger éleva, pour honorer les douze Apôtres et les douze Prophètes, le chœur de son église sur vingt-quatre colonnes ([2]), c'est parce qu'il s'était préalablement assuré que ce nombre cadrait avec le plan nouveau qu'il avait conçu, et qu'il eût été périlleux de trop tourmenter.

Il est des nombres symboliques très en autorité dans l'Église et dont il a bien fallu sacrifier dans la plupart des cas les applications, parce qu'elles n'eussent abouti qu'à des effets désagréables ou grotesques. Tel le nombre trois, le nombre sacré entre tous, celui des personnes divines et des vertus théologales, et qui n'a jamais inspiré ni des églises (à part peut-être celle de Planès, en Roussillon), ni des clochers sur plan triangulaire. Tel le nombre sept, qui est le

1. Page 13. — Au Congrès des Sociétés savantes tenu à Toulouse en 1899, dans une séance (section d'archéologie, 7 avril, matin) à laquelle M. Brutails assistait et où il a peut-être subi certaines impressions, un de nos érudits les plus éminents du Midi, M. Roschach, a émis contre l'existence d'une école romane toulousaine des allégations déduites en partie de « l'hiératisme catholique ». Le *Bulletin* de la Société archéologique du Midi de la France contient notre réponse, dont nous détachons le court passage relatif à cet hiératisme prétendu :

« Quand l'architecture religieuse a-t-elle eu plus de variété dans la seule France que sous Grégoire VII, Alexandre III et Innocent III, pontifes absolus ? Mais c'est précisément cette variété que M. Roschach refuse d'admettre. Il faut cependant, si l'on s'obstine à nous dénier nos écoles romanes ou gothiques, reconnaître qu'il y avait, aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, un art allemand, un art italien, un art français, un art anglais, tous également conçus ou acceptés par le catholicisme. Ne remontons pas aussi loin. La plus grande partie de l'Église est soumise actuellement au rit romain ; a-t-elle pour cela un art uniforme ? Léon XIII a-t-il imposé à tous les évêques du monde le style italien, le style gothique ou autre ? Un missionnaire n'est-il pas libre de bâtir dans le genre khmer en Indo-Chine, dans le genre japonais en Japon, dans le genre arabe en Afrique ? Ne voyons-nous pas dans une même ville et sous une même administration diocésaine bâtir qui en gréco-romain, qui en byzantin, qui en roman, qui en gothique du XIIIe siècle, qui en gothique du XVe siècle, qui en Renaissance ? Nous avons de tout cela à Paris depuis 1860. Ce ne sont donc ni Grégoire VII, ni Urbain II, ni l'évêque Isarn qui, durant la seconde moitié du XIe siècle, pour obéir à nous ne savons quel scrupule de conscience, auraient voulu arrêter l'essor, à Toulouse, d'une école distincte. »

1. Page 7.

2. Medium duodecim Apostolorum exponentes numerum, secundario vero totidem alarum columnæ Prophetarum significantes, altum repente subrigebant ædificium, juxta Apostolum, spiritualiter ædificantem : *Jam non estis*, inquit, *hospites et advenæ ; sed estis cives Sanctorum et domestici Dei, superædificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu, qui utrumque conjungit parietem, in quo omnis ædificatio, sive spiritualis, sive materialis, crescit in templum sanctum in Domino.* (*Œuvres de Suger*, édit. Lecoy de la Marche, p. 227.)

nombre des sacrements, des vertus, des œuvres de miséricorde, etc., et qui a pour les constructeurs chrétiens le prestige de ce verset bien connu de l'Écriture : « la Sagesse s'est bâti une demeure ; elle a taillé sept colonnes [1]. » Or, de tours ou d'églises heptagonales, nous n'en connaissons qu'à Rieux-Minervois, en Languedoc, sans qu'il soit possible de décider à quelles influences a obéi l'auteur de cet exemple unique.

Plus claires et limpides sont les intentions qui de bonne heure firent prévaloir dans le plan des églises la figure de la croix. Les allusions à cette figure sont assez fréquentes et assez accusées chez les chroniqueurs chrétiens, depuis Procope et Grégoire de Tours jusqu'à Suger, pour nous édifier sur l'importance qu'on y attachait. Rappelant déjà la croix, la basilique avec transept finit par rappeler aussi le Christ étendu sur l'instrument de son supplice, et le chœur devint la tête, le chef, le chevet, ou, comme on disait au XIIIe siècle, « la coiffe [2] ». De là à marquer par une brisure de l'axe l'inclination de la tête du Sauveur expirant, il n'y avait qu'un pas, et ce pas fut franchi. Sur ces points du symbolisme crucial, nous étions entièrement acquis, par avance [3], aux idées de M. Brutails, bien qu'un écrivain ecclésiastique, et non des moindres [4], ait déclaré que « la théorie de l'*inclinato capite*, invention de circonstance, après avoir eu ses jours de vogue, a fini par être radicalement jetée à bas par la science ». Nous avouons ne savoir ni où, ni par qui, ni au moyen de quels documents ou arguments, a été obtenu un succès aussi écrasant.

Ainsi que nous l'avons insinué en abordant cette dissertation, c'est l'Église catholique seule qu'il faut avoir en vue lorsqu'on défend la religion chrétienne contre les accusations d'hiératisme. L'Église grecque, dès qu'elle relâcha les liens qui l'unissaient à l'Église romaine, et à plus forte raison après qu'elle les eut rompus, se laissa emmailloter si étroitement dans sa tradition, qu'elle en demeura incapable de faire un mouvement. Ceci, M. Brutails le sait et le professe aussi bien que nous.

L'art n'a eu qu'à s'applaudir de la manière dont l'Église occidentale s'est gouvernée relativement à l'article principal de son programme architectonique, c'est-à-dire relativement au plan basilical et à ses amplifications. Elle n'a ni conféré des indulgences à ceux qui le suivaient, ni fulminé des malédictions sur ceux qui s'en écartaient. Mais elle a su le maintenir assez haut et assez longtemps dans ses préférences, un instinct assez constant et assez prononcé l'y a ramenée après des abandons locaux ou partiels, pour que, sans rien entraver, ce plan ait présidé aux évolutions qui ont fait du moyen âge la période la plus féconde et la plus variée, pourque de ces évolutions il ait toujours été l'aiguillon pressant et salutaire.

Mais voici qu'à notre insu nous nous laissons entraîner au delà de ce que demande la réfutation amicale d'une théorie qui n'a pas de ramifications dangereuses chez M. Brutails, et que certes il n'a pas entendu faire sienne au point de ne pouvoir la rejeter sans froissement d'amour-propre. Au reste, M. Brutails, tout le dit

1. *Sapientia ædificavit sibi domum, excidit columnas septem.* (*Prov.*, IX, 1.)

2. Voy. L. Demaison, *Les architectes de la cathédrale de Reims*, pp. 17 et 24.

3. Voyez, notamment, la notice sommaire sur Notre-Dame de Paris insérée, sous notre signature, dans le *Dictionnaire géographique de la France* de Paul Joanne, p. 3295, col. 2.

4. Mgr Barbier de Montault, dans les *Paysages et monuments du Poitou*, monographie de *Poitiers*, p. 118. Le savant prélat s'était exprimé avec plus de vivacité encore, en 1873, dans le *Bulletin monumental* (t. XXXIX, p. 311).

assez dans ses écrits, plane bien au-dessus de calculs aussi mesquins, et, fût-il lui-même l'auteur d'une erreur paternellement caressée, il n'attendrait pas, pour en faire le sacrifice, d'y être incité par des appels venus du dehors.

***

Cette loyauté dont il donne si noblement l'exemple, pourquoi M. Brutails n'a-t-il pas songé à la ranger expressément et catégoriquement parmi les conditions essentielles de l'érudition archéologique tout comme de n'importe quelle autre érudition ; pourquoi ne lui a-t-il pas consacré un chapitre, qu'il eût traité de main de maître ?

Nous entendons par loyauté, en érudition, non pas cette délicatesse de conscience, strictement obligatoire, qui consiste dans l'horreur des sophismes froidement prémédités, des falsifications ou des omissions coupables, et que, Dieu merci ! il est superflu de rappeler à nos confrères ; mais cette loyauté supérieure qui élève un auteur au-dessus de sa propre personnalité et des préoccupations particulières, si intéressantes soient-elles, de son entourage ou de son école.

« L'erreur est humaine » ; ce n'est donc pas elle précisément qui discrédite un écrivain, à moins qu'elle ne soit passée chez lui à l'état d'habitude et qu'elle ne lui fasse un passif trop considérable en regard de son actif. Ce qui discrédite, ce qui affaiblit un écrivain, c'est la croyance inquiète, où il se cantonne, que sa gloire est solidaire de sa réputation d'impeccabilité ; c'est l'emploi d'arguments retors auxquels il est réduit à recourir pour défendre en désespéré ses positions et couvrir sa retraite. Ah ! il en coûte d'assister à l'effondrement d'un système que l'on avait longuement et patiemment échafaudé sur un sol en apparence dur et consistant ; nous comprenons que l'on s'ingénie à en arrêter la chute ou à la rendre moins retentissante ; nous n'ignorons pas ce qu'a de cruel un désaveu ! Cela est humain aussi. Mais, avant d'être les pères de nos œuvres les plus aimées, les plus adulées, ne sommes-nous pas les fils d'une mère illustre, dame Vérité, et cette mère généreuse ne récompense-t-elle pas surabondamment en force et en honneur ceux qui, après s'être éloignés d'elle involontairement, reviennent volontairement et ingénûment se jeter dans ses bras ?

Une autre pierre d'achoppement pour l'érudit, c'est le prestige d'un nom ou d'une date attaché à un monument par de vieilles théories que, sous l'influence du patriotisme local ou de l'esprit de corps, on se fait scrupule d'attaquer de front, que l'on défend plutôt, et sur lesquelles on laisse complaisamment se greffer des théories générales, au risque de bouleverser, sans le féconder, le champ de la science archéologique. La tyrannie de ce genre de prestige s'exerce impitoyablement sur les natures les mieux douées ; Suger, le grand, l'honnête, le vertueux Suger n'y a point échappé, lorsque, malgré les documents qu'il avait sous la main, il a reporté au règne de Dagobert une église du VIIIe ou peut-être du XIe siècle. On est ici l'esclave, non plus seulement de l'amour-propre, mais encore de sentiments que l'on craindrait de froisser dans des concitoyens ou des collègues, souvent dignes de respectueux ménagements. Il faut pourtant, dès qu'on aperçoit le péril, travailler énergiquement à se dégager de ces petites passions, ou bien s'abstenir. Il n'y a point d'érudition vivante et sûre sans le désintéressement.

C'est donc par un effort spontané et courageux de la volonté que l'on acquiert cette loyauté supérieure, qu'il serait peut-être plus exact d'appeler liberté d'esprit. De la

liberté d'esprit procède la rectitude du jugement, le bon sens, qualité de premier ordre dans l'érudition, qualité grâce à laquelle on supplée parfois à l'insuffisance de la préparation, et sans laquelle la préparation la plus complète, la plus achevée, ne préserve pas de funestes défaillances.

***

Du rôle de la liberté d'esprit dans l'érudition, il n'y a qu'un pas à faire pour aborder, avec M. Brutails, le rôle de la liberté humaine dans ce qui est l'objet de l'érudition archéologique, dans l'histoire de l'art. Voici comment M. Brutails s'en explique :

« On parle beaucoup de la philosophie de l'histoire, certains érudits s'efforcent même de démontrer que les faits historiques sont la conséquence nécessaire de causes économiques. Assurément, des théories pareilles cachent une exagération et un danger : une exagération, parce que le caprice des événements, l'individualité et le libre arbitre des personnages sont des facteurs trop importants pour qu'il soit possible de n'en pas tenir compte ; un danger, car on n'est que trop porté à écrire l'histoire *à priori*. Dans l'histoire artistique, les contingences et l'imprévu tiennent encore une place ; mais cette place n'est-elle pas plus réduite que dans l'histoire politique ? Les phénomènes n'y sont-ils pas unis par des liens de causalité et par des rapports de filiation plus intimes, par un enchaînement logique plus rigoureux ? En d'autres termes, l'archéologie n'a-t-elle pas plus que l'histoire une philosophie, c'est-à-dire un ensemble de règles générales qui président à la genèse des faits particuliers [1] ? »

1. Pages 1 et 2.

M. Brutails, depuis, a écrit : « Même l'évolution de la civilisation n'est pas toujours le résultat inévitable des causes générales, et la libre volonté des hommes est l'un des principaux facteurs de l'histoire [1]. »

Présentée sous cette dernière forme, la proposition est un peu trop absolue en ce qui concerne les arts et en particulier l'architecture.

Un homme, par son génie militaire, son ambition, son audace, comme Alexandre le Grand et Napoléon, par son génie politique et organisateur, et jusque par son indécision et sa faiblesse en face des circonstances difficiles, comme Louis XVI, peut bouleverser le cours naturel des événements, changer du tout au tout les destinées d'une nation ou d'une portion notable du globe ; il suffit même parfois de l'incident le plus insignifiant, le plus banal, pour déterminer les commotions les plus imprévues. Il n'en est point ainsi dans les arts. Maîtres dans une large mesure de nos actes, qui font l'histoire, nous le sommes moins de notre pensée, moins encore de notre imagination. Que si, dans le domaine direct de la pensée, on a vu des précurseurs de l'idée franchir d'un pas de géant un ou plusieurs siècles, s'isoler de leur époque, la faculté créatrice en ce qui touche les manifestations raffinées et supérieures de cette pensée n'a jamais eu une telle puissance. L'artiste est lié étroitement à ses contemporains. Dans un monument, le style ce n'est pas l'homme, ce n'est pas l'auteur de l'œuvre ; pour le constructeur, le style résulte de la conformité avec le temps où il vit, avec les conditions géographiques, physiques, sociales du pays, avec les mœurs, les croyances, les aptitudes, les ressources des populations. En se soumettant à cette

1. *Bulletin monumental*, t. LXVIII (1904), p. 291.

conformité, en l'acceptant comme point de ralliement, il peut, dans le mouvement général, prendre une position d'avant-garde, accélérer ce mouvement et précipiter les révolutions qu'il peut tenir en germe. Mais il lui est interdit, de par les limites imposées aux forces humaines, de se séparer avec éclat de son siècle et de créer de toutes pièces un édifice que rien n'aurait préparé ou annoncé. Robert de Luzarches fut un génie de premier ordre ; de son cerveau sortit la cathédrale d'Amiens en 1220; elle n'en aurait pas jailli en 1150 ou 1160, cet artiste eût-il été dix fois mieux doué. Aussi a-t-on peine à comprendre comment, au milieu du dernier siècle, des érudits qui n'étaient pas les premiers venus, Gerville, Delamarre, ont pu verser des flots d'encre pour essayer d'établir que la cathédrale de Coutances, d'un gothique si pur et si achevé, a été bâtie au milieu du XIe siècle, alors que nos plus belles églises romanes n'étaient pas encore, ou n'étaient que depuis peu, en voie d'exécution. Une fois, une fois seulement en France, on a vu un monument distancer de très loin ceux de son siècle, et le phénomène a paru tellement en désaccord avec les lois normales des progrès de l'art, que ce monument n'est que depuis un petit nombre d'années en possession tranquille de son rang privilégié. Et encore la volonté préconçue de l'architecte d'éblouir ses confrères par son écrasante supériorité n'est-elle ici qu'un facteur secondaire. Son génie n'en est pas moins extraordinaire dans la cause qui le fit naître.

***

Parmi les applications de sa théorie sur la liberté et la puissance individuelle dans l'art, M. Brutails n'oublie pas de développer celles qui découlent de la quantité et de la qualité des matériaux. Il trouve le moyen d'ajouter à ce qui a été dit depuis trois quarts de siècle sur ce sujet, qu'il a rajeuni. On pourrait surajouter, et, en particulier, donner enfin sa vraie place dans l'histoire de l'art à cette exception troublante à laquelle nous venons de faire allusion : l'église Saint-Urbain de Troyes.

Il est admis que les contrées riches en matériaux sont plus favorables que les autres à l'effloraison d'une belle architecture; on s'est beaucoup appuyé sur la nature et le degré d'abondance de la pierre pour délimiter les écoles régionales, en marquer les foyers, en raisonner les caractères, pour expliquer le succès de certaines ordonnances monumentales. Ce principe, incontestable en soi, est pourtant un de ceux auxquels il a été le plus dérogé dans la pratique ; et M. Brutails, en le défendant assez mollement, montre qu'il est, au fond, de cet avis. Une déclaration plus catégorique, pour laquelle les preuves se seraient offertes de partout, eût été bien accueillie de ses lecteurs ; ce qui suit n'a pas la prétention d'y suppléer.

Rarement le moyen âge fut l'esclave de la matière, que sa gloire, au contraire, est d'avoir domptée. S'il ignorait les chemins de fer, il avait les rivières, utilisées alors sur bien des parcours abandonnés aujourd'hui par la navigation fluviale. Il avait les chars, les mulets ; les mauvais chemins ne le rebutaient pas. Car il avait, par-dessus tout, la patience, la persévérance, l'abnégation. Et, de par cette abnégation et cette patience, quand l'ouvrier se contentait des matériaux ingrats que le sol lui fournissait, il les travaillait avec un surcroît d'attention et de soin, il y mettait le temps nécessaire; il arrivait avec beaucoup plus de peine et d'efforts au même résultat qu'un confrère, au loin, plus favorisé, mais il y arrivait, sauf parfois quelque infériorité dans l'exécution.

Caen fut le centre d'où rayonna en France et en Angleterre l'école romane normande. Cela vient-il uniquement de l'abondance des calcaires dans la région environnante, de leur beauté, de la facilité avec laquelle ils se prêtent à la taille et à la sculpture? Non, puisque, d'une part, des diocèses de Bayeux et de Lisieux, l'école romane normande s'étendit, avec tous ses caractères, dans les autres diocèses de la province, jusque dans celui de Rouen, où règnent la craie et le grès, et dans ceux d'Avranches et de Coutances, où l'on construit en granit; puisque, d'autre part, sur la fin de l'époque gothique, dans la même Normandie, le foyer artistique se déplaça, et justement pour se transporter dans la capitale, au bord de cette région de grès et de craie si réfractaire en apparence à l'éclosion d'un grand type architectural.

Au commencement et au milieu de l'époque gothique, la Normandie calcaire, celle des environs de Caen et de Bayeux, imposa ses lois, à travers le diocèse d'Avranches, à la Bretagne granitique; les cathédrales de Dol et de Saint-Pol-de-Léon sont des églises normandes; c'est un célèbre clocher normand, celui de Saint-Pierre de Caen, qui, par la non moins fameuse tour du Kreizker, à Saint-Pol, fut la tige des clochers à flèches qui font l'orgueil du Léonais et de la Cornouaille.

Pourquoi les pays de montagnes, généralement les mieux pourvus de matériaux variés et de premier choix, ne sont-ils jamais à la tête des progrès de l'architecture, pourquoi, plus que les autres, se traînent-ils à la remorque des grandes écoles; pourquoi les conceptions artistiques y sont-elles moins puissantes qu'ailleurs? Il est très facile de le constater pour les Alpes et les Pyrénées, où des motifs d'architecture romane se sont perpétués jusqu'en pleine Renaissance. En Auvergne, l'école régionale s'est formée non dans le massif des Monts-Dore, mais au pied de celui des Monts-Dôme, et plus exactement dans la riante et fertile plaine de la Limagne.

A l'inverse de l'école romane normande, l'école limousine du XII[e] siècle a surgi d'un sol granitique pour se répandre sur les calcaires du Périgord, du Quercy et un peu du Berry.

C'est en dépit des matériaux qu'ont germé, au XVI[e] siècle, trois des écoles les plus originales de la Renaissance, l'école bretonne et l'école troyenne pour les églises, l'école toulousaine pour les hôtels particuliers, écoles ne le cédant à aucune autre pour l'ingéniosité de la composition et la beauté de l'ornementation; deux de ces écoles, la première et la troisième, ont bravement résisté à la centralisation de Louis XIV et ne se sont effacées qu'au milieu du XVIII[e] siècle.

A l'égard de l'école ogivale toulousaine, M. Brutails a trouvé la note juste: il n'en voit pas l'unique raison d'être dans la rareté de la pierre.

On rattache, dit-il, le type méridional des églises sans bas-côtés « à l'usage presque exclusif de la brique dans certaines contrées du Languedoc. Cependant, cette circonstance n'a pas empêché le Languedoc de construire en pierre, à Saint-Sernin de Toulouse, la plus considérable des basiliques romanes qui nous sont parvenues [1],

1. On bâtissait beaucoup en briques, à Toulouse, à l'époque romaine (ainsi étaient ses remparts, que le poète Ausone appelle *coctiles muri*) tout comme à l'époque ogivale; mais il semble que durant la période intermédiaire, tout au moins durant la période romane proprement dite, on y ait été moins avare de pierre. C'est que la patience chrétienne dont nous parlions plus haut était excellemment l'apanage des moines, par les soins desquels étaient alors élevés la plupart des monuments; et comme les moines avaient presque toujours quelque carrière dans l'un ou l'autre de leurs domaines, proches ou éloignés, ils la mettaient à contribution, quelle que fût la distance. On

et aux Jacobins de la même ville les plus hautes colonnes (19^{m},50) qui existent en France dans l'architecture du moyen âge [1]. Au surplus, il est possible de réaliser en briques le programme de l'église gothique à trois nefs : les ogives en briques ne sont pas rares dans le Midi, et les arcs-boutants ainsi faits offriraient toutes garanties de solidité. Il est vrai que les profils devraient être modifiés, et que, pour les architectes d'autrefois, c'était là une grave affaire [2].

* * *

« Il serait plus juste de dire que la nature des matériaux a concouru avec d'autres causes à la formation du plan qui nous occupe. Au point de vue esthétique, les grandes cathédrales à plusieurs nefs, avec leurs profondeurs mystérieuses, ont une grandeur incomparable; mais quand il s'agit d'édifices de dimensions médiocres, le plan à nef unique est d'un parti beaucoup plus franc ; on s'en rend très bien compte dans les mouments, comme St-Paul de Beaucaire, où les deux types se trouvent juxtaposés. De plus, il tombe sous le sens que les piliers arrêtent la vue d'une partie notable des assistants, en sorte que dans les pays où le climat permet aux processions de se dérouler au dehors, l'église à bas-côtés n'a pour ainsi dire pas de raisons d'être.

« Il est enfin d'autres considérations de facilité d'exécution et de bon marché qui ont pesé d'un grand poids sur la détermination des architectes [1]. »

Nous étendrons à l'école ogivale toulousaine l'observation relative aux écoles romanes normande et limousine : elle a débordé de beaucoup les limites de la région géologique où elle s'est formée, et dans les territoires qu'elle s'est ainsi annexés, elle a reproduit en pierre les caractères, sauf un assez important, des églises en briques ; elle est devenue véritablement l'école languedocienne.

Le caractère très saisissant qui s'est tenu renfermé dans les limites restreintes de l'école toulousaine proprement dite, ce sont les baies à amortissements triangulaires des clochers, combinaison due bien directement et bien exclusivement, celle-là, à l'emploi de la brique. Et encore en est-il sorti parfois pour aller s'égarer dans certains clochers en pierre du Comminges (Aulon, Saint-Lary, Saint-Marcet) et du Bigorre (Jacobins de Bagnères).

La difficulté du transport des matériaux a notablement contribué, suivant M. Brutails [2], au succès de l'architecture ogivale, qui en emploie en beaucoup moindre quantité que l'architecture romane. Cela est indubitable, sous le bénéfice des atténuations et explications qui précèdent. N'est-ce pas à l'action particulièrement énergique de cette cause que serait dû Saint-Urbain de Troyes, et n'aurions-nous pas là l'application rigoureuse d'un principe plutôt qu'une exception ? De quelque côté que l'on envisage le cas de Saint-Urbain, il faut finir par reconnaître que nous ne posséderions pas ce monument extraordinaire, si la région où il s'élève n'avait été pauvre, et si pour

reconnaît sur beaucoup de points, à Toulouse, de la pierre venue, par la Garonne, des environs de Roquefort, à vingt lieues en amont, indépendamment des marbres des Pyrénées, convoyés par la Garonne, le Salat et l'Ariège.

1. Ces colonnes ont en réalité 22 mètres. M. Tholin, que cite en cet endroit M. Brutails, n'avait sans doute jamais vu les colonnes médianes des croisillons de Saint-Nicolas-du-Port, en Lorraine ; ces colonnes, qui sont du commencement du XVIe siècle et de style gothique, n'ont pas moins de 25 ou 26 mètres.

2. M. Brutails aurait pu alléguer le gothique flamand, qui, malgré l'emploi presque exclusif de la brique, n'a rien éliminé de l'ordonnance des églises à trois nefs, ni de leurs profils, ni de leur ornementation.

1. Pages 14 et 15.

2. Pages 20 et 21.

ménager des matériaux venus à grands frais de la Bourgogne (de Tonnerre, par l'Armançon, l'Yonne et la Seine, et aussi par chars) l'architecte ne s'était trouvé acculé à la nécessité de ramener son œuvre à une ossature de pierre, hardiesse d'équilibre et d'élasticité que lui seul accomplit de son temps. L'immortel Jean Langlois fut ainsi forcé d'avoir du génie ; mais il en eut, parce que son intelligence exceptionnellement ouverte et active sut monter à la hauteur de la situation qu'il subissait ([1]).

En passant en revue, après les matériaux, les autres agents déterminants des variations architectoniques, M. Brutails ne s'attache pas plus qu'il ne faut à démontrer que, séparés ou réunis, ils permettent de tracer, *a priori*, le périmètre d'une école. La plupart des exemples seraient réfractaires à une démonstration de ce genre. C'est donc par une exception très rare, et non régulièrement, qu'une école régionale vient cadrer soit avec un bassin géologique ou hydrographique, soit avec des limites naturelles, soit avec une nationalité ou une race, soit avec une division politique ou ecclésiastique ([2]).

M. Brutails s'aventure avec plus d'assurance, avec trop d'assurance, pensons-nous, dans une affirmation d'après laquelle « les traînées d'influences artistiques suivent principalement les voies commerciales par lesquelles les peuples communiquent depuis les premiers temps de l'histoire. Ces voies historiques sont arrêtées, détournées ou tout au moins gênées par les montagnes ; elles suivent les vallées, où la production est plus intense, où les communications sont plus faciles. Les fleuves, qui déterminent, on le sait, des courants d'air, créent aussi des courants de civilisation. Ils étaient, avec les vieilles voies romaines plus ou moins entretenues, les artères de la vie du moyen âge ([1]). »

Théoriquement, rien de plus vrai ; en pratique, cette thèse est mise complètement en défaut. Les exemples allégués à la suite du passage que nous venons de citer ne lui donnent aucune force ; ils l'affaiblissent plutôt, car si elle était rigoureusement exacte, il ne devrait y avoir qu'une seule école sur chaque voie, ou bien les écoles qui s'y échelonnent devraient y présenter, sur les cartes, une figure très oblongue dont la voie terrestre ou fluviale serait le grand axe.

En somme, les règles qui auraient présidé à la formation des écoles ou bien restent à découvrir, ou bien n'existent pas et sont détruites par la multiplicité des exceptions. Ceci n'en fait que mieux triompher la thèse plus générale de M. Brutails sur l'ample et large part que réclame la liberté humaine dans nos appréciations archéologiques.

Anthyme Saint-Paul.

(A suivre.)

1. Le nom de cet artiste de premier ordre a été récemment mis en lumière par M. E. Lefèvre-Pontalis *(Congrès de Troyes*, 1902, p. 305, et *Bulletin monumental*, 1904, pp. 93-108), mais sous un jour qui ne lui est guère favorable. Il est à croire que l'homme fut moins bien équilibré que l'édifice, car le document qui nous révèle Jean Langlois nous le montre, en 1267, les travaux commencés à peine, laissant là ses chantiers, ses ouvriers, sa famille, négligeant de rendre compte des fonds à lui confiés, et se disposant à partir pour la Terre-Sainte.

2. Nous n'avions admis, et encore dubitativement, qu'une seule exception en matière de divisions administratives : la Normandie, ce que M. Brutails a bien voulu rappeler (pp. 51 et 52, note).

1. Pages 59 et 60.



Mathias Grünewald et la mystique du moyen âge [1].

(Suite et fin.)



PLUS d'un siècle après Grünewald, on rencontre Velasquez suivant, dans un sentiment analogue, le sentier de la mystique dans son tableau si saisissant du Christ à la colonne, de la Galerie nationale de Londres. (V. Karl Voll, *Velasquez*, 1899, pl. 38; Karl Justi, *Diego Velasquez*, 1888, I, p. 24.) Dans cette œuvre, le maître espagnol a peint la figure d'un ange indiquant un enfant qui, plein de compassion et de douleur, se trouve auprès du Sauveur prêt à choir à terre sous les coups de la flagellation. Justi cherche vainement à pénétrer le sens profond de cet épisode. Si, dit-il, on ne voyait que l'enfant, avec la figure qui l'accompagne (sans ailes) on pourrait se dire : C'est un enfant conduit par un de ses parents au lit de mort de son père, afin de lui faire dire une prière pour le repos de l'âme de celui-ci. D'un autre côté il ajoute : L'enfant ne saurait comprendre ce qui se passe sous ses yeux, encore moins trouverait-il des paroles pour exprimer ses sentiments ; mais son cœur parle. Justi (p. 421) trouve que cette peinture, dans ses rapports avec la vie actuelle (?), dans le merveilleux et l'histoire sainte, tient plutôt du moyen âge que de l'ère moderne. L'opinion d'aucun des deux auteurs n'est fondée.

Il s'agit ici d'un motif contemplatif, mystique, d'un épisode de l'histoire du Salut, par l'introduction de figures idéales, comme celles des anges, librement complétée d'une manière subjective, ou bien de la suite d'une tradition dans le domaine de l'art. C'est ainsi qu'il convient de comprendre la scène de la flagellation de Velasquez. C'est à une véritable méprise de ce motif contemplatif mystique qu'il faut attribuer l'explication de Justi, qu'une impression plus violente doit être produite par la nouveauté du motif, et par l'introduction des détails circonstanciés. Comme si l'on voulait blâmer un prédicateur inspiré ou un auteur religieux parce qu'il mettrait son auditoire ou son lecteur en contact personnel avec le fait qu'il rapporte. Dans une œuvre du domaine de l'art plastique ou de la peinture, on ne s'explique pas un procédé de même nature, et on se rend coupable, sans en avoir conscience, d'une injustice envers l'artiste, car on n'a pas approfondi sa pensée ni compris son intention. La personne dévote, comme s'exprime Justi, n'est simplement que la personnification de l'âme chrétienne, pénétrée de la foi, et que son ange gardien porte à la méditation de son Rédempteur tombé sous le poids de la douleur.

La flagellation est ici prise comme *pars pro toto* : L'abaissement, les douleurs, le sang et l'abandon sont ici l'objet qui s'impose à la compatissance de l'âme disposée à prendre sa part de ces douleurs, à l'*anima compassiva*, et ils se manifestent ici de la manière la plus pénétrante, la plus poignante. Justi touche à une pensée qui aurait pu le conduire sur la véritable voie, c'est-à-dire à l'interprétation allégorique et mystyque : il trouve que le costume de l'ange accompagnant la figure, paraît emprunté à un jeu de la Passion. Le « ruban croisé sur la poitrine » est visiblement l'étole litur-

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, livr. de mars, p. 83.

gique qui, de même que l'aube, dans l'art du moyen âge, caractérise les anges comme les serviteurs et messagers célestes *(ministri, diaconi)*, mais ce ruban n'a nullement servi à maintenir les ailes de l'ange apparaissant sur la scène des mystères. « Un mince filet blanc, un rayon partant de la place où se trouve le cœur (de l'enfant) pour aboutir à l'oreille de Jésus », s'explique simplement comme un rayon de la grâce qui, partant au contraire de la tête du Sauveur, va atteindre l'âme chrétienne ; c'est l'âme blessée de l'amour pour le Sauveur, pénétrée de compassion, rendant amour pour amour, c'est l'*amor vulnerans* de la langue mystique. Toute la scène donne un corps, par l'œuvre d'art, à la compassion de l'*anima fidelis* à l'une des situations les plus cruellement douloureuses de la Passion du Seigneur *(compassio contemplativa)*. On ne peut s'empêcher d'être péniblement affecté, lorsqu'une peinture d'un sentiment si profond et si profondément intime, paraît à un connaisseur aussi éminent de l'œuvre de Velasquez, comme une chose étrange. On voudrait vraiment autre chose, et il y avait lieu de s'y attendre. Voll regarde le Christ à la colonne comme l'une des créations les plus émouvantes de ce temps. Il fait remonter l'origine, ou tout au moins la substance de cette œuvre, à quelque lourde épreuve dans la vie de l'artiste, et il croit y lire les traces d'un grand sujet de tristesse dans son passé. On ne connaît rien de conjonctures semblables, et il y a lieu d'écarter les interprétations de cette nature, de même que l'imputation de raffinement et de préciosité dont Velasquez se serait rapproché dans son œuvre. Le tableau est certainement le résultat d'une commande, à l'occasion de laquelle des désirs ou même des indications auront été transmis au peintre. On peut considérer la toile comme le reflet de la mystique de sainte Thérèse (✠ 1582), de cette mystique dont la Sainte avait attisé la flamme, et qui alors pénétrait profondément la vie et l'art en Espagne. L'étude des beaux-arts doit tenir compte de toutes ces grandes manifestations dans le domaine de la vie religieuse ; elle doit y reconnaître l'un des facteurs qui dans la vie des peuples et de la Société déterminent la culture de l'esprit et la disposition des sentiments religieux d'une époque. Les penchants et les antipathies ne peuvent être les mobiles des jugements, là où des faits, des conceptions objectives, ou un examen dénué de préjugés doivent servir de guides. Ceci doit entrer en ligne de compte, aussi bien dans l'examen du tableau d'allégorie mystique de Velasquez, que dans le retable d'Isenheim, peint par Grünewald.

Si, en présence d'autres succès, il a été refusé aux recherches et aux études récentes sur l'art de découvrir les racines d'où Grünewald tirait sa force, comme le remarque encore dernièrement Fritz Baumgarten dans son étude sur le retable d'autel d'Isenheim (*Das Kunstgewerbe in Elsass-Lothringen*, liv. de juillet et d'août, 1904) il y aurait peut-être lieu de consulter une autre source, qui pourrait donner éventuellement des éclaircissements sur l'être intime du maître, et les relations avec son œuvre : c'est la reproduction de sa personnalité, comme elle nous est révélée par des portraits, et les échos de ceux-ci que nous rencontrons dans différents types de ses peintures.

Mais à cette fin on ne saurait consulter que des images dont l'authenticité n'est soumise à aucun doute : ce n'est qu'un portrait dont l'artiste serait lui-même l'auteur qui pourrait apporter des inductions probantes. Cette supposition se réalise dans un seul cas : celui de la figure du patricien Jean, dans le tableau de Maria Schnee (comp. la repro-

duction dans la *Zeitschrift für bild. Kunst*, 1901-1902, N. F. XIII, p. 206 et ss.). Franz Rieffel est décidément de l'avis d'O. Eisenmann, que le vieillard, agenouillé dans une attitude si dévotieuse, à côté du pape Liborius, ne peut être que Grünewald lui-même. Il ne saurait être question d'un donateur. Les deux fondateurs de l'autel, les deux religieux Retzmann et Schanz, sont déjà représentés dans la predella comme support des armoiries. La réalité technique du visage flétri et fatigué du patricien, comme le fait très exactement observer Rieffel, est ici de tout point digne du pinceau magistral de Grünewald.

L'œuvre doit être rangée incontestablement parmi celles de la dernière période active du maître dont on admet le terme vers la fin de l'année 1525. A l'ancien encadrement de l'autel se trouvait la date de 1529, mais ce millésime n'a pas une signification décisive pour fixer l'époque de la création de l'œuvre. La fondation a pu n'être effectuée que longtemps après, comme cela se voit dans des exemples très fréquents. Dans tous les cas, une date postérieure semble s'appliquer à l'ensemble du retable de Fribourg. Ici le maître apparaît certainement comme un homme qui a atteint sinon dépassé d'un lustre la cinquantaine ; et même dans cette hypothèse on doit encore admettre celle d'une vieillesse anticipée, ce qui peut encore se concilier avec l'organisation d'une nature impressionnable et délicate. D'autre part, la figure de femme agenouillée à côté du patricien, et dans laquelle il est tout au moins permis de voir la femme de Grünewald, apparaît d'une sénilité si avancée que l'on en doit conclure au grand âge du mari.

Ce que du reste on a caractérisé chez Grünewald comme manière « mélancolique », indiquait probablement l'absence



Saint Antoine. (Retable d'Isenheim.)
Musée de Colmar. (Phot. de Christophe à Colmar.)

d'une nature robuste, la manifestation directe d'un être très différent du milieu dans lequel il vivait. Son corps comme son âme étaient d'une sensibilité plus exquise, d'une complexion plus délicate, et vivant à une époque particulièrement âpre et rude, il avait peu de chance d'être jugé avec équité et apprécié à sa valeur. La peinture montre une tête pleine de finesse avec des traits laborieusement creusés, peu de chairs couvertes d'une peau exsangue, à en croire la tonalité. Le front est large, ouvert et fuyant. Les yeux sont profondément logés dans leur orbite. Le nez est effilé, recourbé et assez long. Les commissures des lèvres de la bouche qui est petite, sont rabaissées avec une expression douloureuse. De la pommette le contour de la mâchoire retombe en angle aigu sur le menton. Celui-ci et les lèvres sont légèrement ombragés, non dissimulés par les poils maigres et parcimonieux de la barbe. Les cheveux sont également minces et pauvres, ramenés en arrière par mèches isolées. A noter, pour caractériser l'expression, de puissants plis qui dessinent dans la peau la ligne d'une faucille, descendant des yeux jusqu'à la mâchoire inférieure ; ils permettent de conclure à des joues autrefois mieux remplies, mais maintenant, en accord avec les angles abaissés de la bouche, ils impriment au visage une expression de tristesse infinie, une sorte de satiété de la douleur et de désirs inassouvis. Si vous ajoutez à cela les mains aux formes si effilées, qui tiennent très délicatement le chapeau de fourrure devant la poitrine, on gagne l'impression d'une personnalité distinguée, sympathique, purifiée par la douleur, le silence et le recueillement. Ce qui a porté Rieffel, dans ces derniers temps (*Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1904, t. XV, p. 154), prenant le langage et les sentiments des érudits du temps, à le caractériser « comme le petit peintre d'aspect minable, aux cheveux d'un blond roux », devient peut-être compréhensible par le fait qu'on a voulu retrouver le peintre dans le type de saint Jean l'Évangéliste, tel qu'il apparaît aux diverses périodes de la vie de Grünewald. (La Crucifixion de Karlsruhe, et à Colmar, ainsi qu'à la predella de la même peinture.) On a été disposé à y voir une sorte de réminiscence de ses jeunes années. Si ces indications concernant le peintre sont dénuées de tout témoignage extérieur, ils offrent l'expression absolument certaine et d'une pureté incontestable de sa propre main. A cet égard ils doivent apparaître en première ligne parmi les preuves à alléguer pour l'aspect extérieur du peintre, tandis que les portraits indiqués comme devant être les siens, les deux dessins d'Erlangen et de Kassel ne sont certainement pas de sa main, et ne peuvent même être assignés avec certitude à son époque, et ont en outre été modifiés par des retouches postérieures, en sorte que le dessin à la pointe d'argent d'Erlangen, ne peut plus entrer en ligne de compte. Ils n'ont de valeur comme portraits de Grünewald que dans la mesure de leur parenté avec les types fixés par sa propre main. Dans ce sens, le dessin de Kassel (propriété de O. Eisenmann) a un certain mérite, mais qu'il importe immédiatement de restreindre par la considération, que c'est moins un portrait qu'une caricature. D'après ce dessin, la physionomie de Grünewald offrirait un cas pathologique. Ici, le front développé et fuyant à l'excès, la proéminence de la mâchoire inférieure, le regard qui paraît animé par l'exaltation religieuse, l'état inculte de la barbe et des cheveux



Sainte Madeleine. Saint Lazare.

Pinacothèque de Munich. (Photographie BRUCKMANN.)

rejetés en arrière, en font une apparition extra normale.

Comparée à une figure du retable de Fribourg, elle apparaît comme l'exagération maladive de la manière de Grünewald. Il sera donc bien plus juste d'écarter cette forme comme appartenant au type de son apparition réelle, corporelle, et de ne lui accorder qu'une valeur relative. L'image de ce que Grünewald a été corporellement, il l'a établi dans ses propres œuvres, suivant les sources qui ont été citées. Si celles-ci ne sont pas satisfaisantes de tous points, elles offrent tout au moins une base suffisante pour donner l'intelligence de l'aspect corporel de Grünewald et expliquer par celle-ci dans une certaine mesure les rapports du peintre avec la mystique de ses œuvres.

Dr Frédéric Schneider.



Analyse iconographique de la porte Saint-Gall de l'ancienne cathédrale de Bâle.



E portail principal du Munster de Bâle, œuvre du XIVe siècle, contraste étrangement, par sa simplicité, avec les fastueuses façades élevées vers la même époque par la plupart des constructeurs allemands: Ulm, Berne, Thann, Ratisbonne, Fribourg-en-Brisgau, etc. — Au bas d'une muraille à peu près nue, entre deux tours sévères, une décoration sculpturale, qui semble un placage, encadre les trois portes : décoration d'ailleurs pauvre et qui ne retiendrait pas l'attention, sans les deux groupes et les quatre statues qui séparent et accusent les divisions de cette façade. Ces œuvres, originales, sont largement traitées : on ne se lasse pas d'admirer l'amusante bonhomie de l'empereur S. Henri et de son épouse Ste Cunégonde, le large ricanement de ce Satan (1) embourgeoisé et les minauderies bizarres de sa commère, la dame de Vanité mondaine (2) ; on s'arrête aussi devant ce S. Martin aux traits austères et surtout devant ce cavalier lancé au galop, S. Georges, à qui deux anges apportent, en guise de couronne, un shako de houzard, tandis que le dragon complaisant, pour se faire transpercer de la lance, se cramponne sur un petit socle isolé, placé là tout exprès (*fig. 2*) (1).

1. Ce type de Satan existe sur plusieurs portes allemandes, accompagnant les Vierges folles : ainsi à Strasbourg, Fribourg en Brisgau, etc ; mais nulle part il n'a l'expression sardonique qu'on lui trouve ici. — Voir *fig. 1*.

2. Ce personnage de Dame Monde (*Frau Welt*) dont l'idée première semble empruntée à une légende de Conrad de Würzbourg, se rencontre aussi à la porte sud de Worms, mais figuré de tout autre façon : c'est une princesse à l'abord gracieux et au visage souriant, dont le dos fourmille de crapauds et de reptiles immondes.

Mais le joyau de la cathédrale est sans contredit la porte du transept nord, ou porte St-Gall, œuvre romane du XIIe siècle, qui décorait sans doute la façade principale

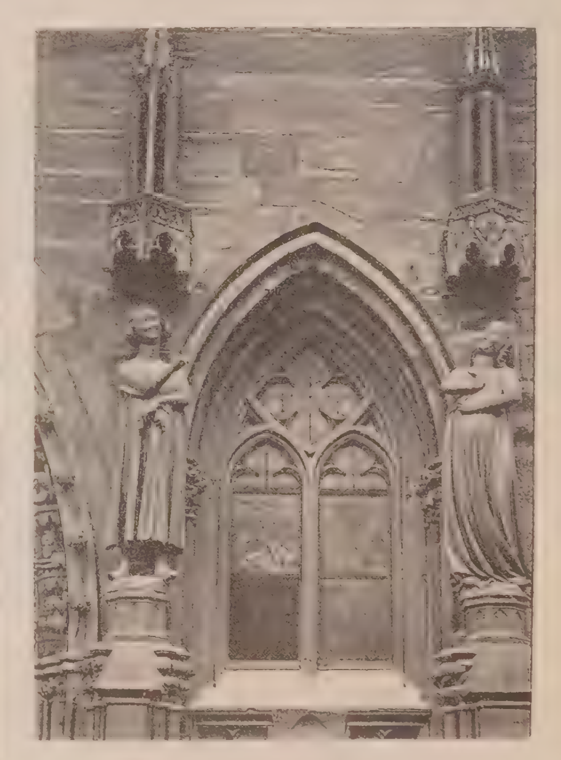


Fig. 1. — Satan et la Vanité mondaine.

de l'ancien Munster avant sa reconstruction au XIVe siècle et appartenait peut-être même déjà à un édifice antérieur. La partie supérieure de cette façade, construite en grès rouge comme le reste du monument, est froide et sévère ; on n'y trouve d'autre

1. S. Georges, comme Satan et Dame Monde ont été moulés pour le Musée du Trocadéro, à Paris.

ornement que la Roue de Fortune qui décore la rose, autrement fort simple. Cette Roue de Fortune comporte, comme à l'ordinaire ([1]) *(fig. 3)*, au sommet un personnage trônant sous un dais ; à sa droite, quatre figures qui grimpent et s'élèvent sur la circonférence de la rose, tandis qu'à sa gauche quatre autres, symétriquement placées, sont précipitées tête première ; au bas du cercle un homme est couché horizontalement : sera-t-il appelé à gravir les échelons de fortune, ou vient-il d'en tomber ? Mystère ([2]).

Au-dessous, s'ouvre la porte, admirable au triple point de vue de la disposition architecturale, de la décoration ornementale et de l'iconographie.

Disposition architecturale.

LA porte, en plein cintre, est flanquée de deux contreforts ou plus exactement de deux pylônes, découpés en une série de niches superposées et reliés entre eux, au-dessus de la voussure, par une large corniche. Ce type d'encadrement, fort élégant d'ailleurs, est unique ([1]) : aussi les critiques



Fig. 2. — Saint Georges.

se sont-ils évertués à en expliquer l'origine. L'hypothèse la plus ingénieuse est celle de M. Karl Stehlin ([3]), d'après lequel cette structure originale a dû être inspirée de celle de l'arc-de-triomphe romain de Besançon, dit « Porte noire » ; si, en effet on détache, par la pensée, la porte St-Gall de la muraille qui la supporte, on se trouve en face d'une porte triomphale assez semblable, comme silhouette, au monument antique : tout hasardée qu'est cette hypothèse, elle se fortifie par cette considération qu'au XII[e] siècle, l'évêché de Bâle dépendant de l'ar-

1. Voir les roues d'Amiens, de Beauvais, de Vérone, etc.

2. Autrefois certains critiques ont cherché à ces œuvres bizarres une signification plus ou moins subtile ; mais les quatre vers léonins gravés autour de la rose de San Zeno de Vérone ne laissent subsister aucun doute sur l'interprétation de ces sujets, justement dénommés roues de fortune :

> En ego fortuna moderor mortalibus una :
> Elevo, depono, bona cunctis vel mala dono,
> Induo natatos, denudo veste paratos,
> In me confidit si quis, derisus abibit.

Nos pieux ancêtres proclamaient ainsi la fragilité des biens terrestres.

3. *Baugeschichte des Basler-Munsters*, herausgegeben von Basler Munsterbauverein, 1895. — Nous avons puisé dans ce remarquable ouvrage un grand nombre de renseignements.

1. On en retrouve cependant l'idée générale sur certains portails d'églises de Syrie, bien entendu sans aucune figure sculptée : nous ne saurions dire si c'est là une simple coincidence, ou s'il existe une relation effective entre ces monuments et celui de Bâle ; les uns et les autres ont pu être inspirés par la vue des arcs-de-triomphe romains.

chevêché de Besançon, les relations religieuses, commerciales et sans doute artistiques devaient être fréquentes entre les deux villes.

Même privée de ce merveilleux encadrement, la porte serait encore extrêmement intéressante, comme le modèle peut-être le plus parfait de la porte romane allemande : nulle part on ne trouve mieux réunis les éléments caractéristiques de ce type si particulier : le tympan étroit, resserré en quelque sorte par la voussure, beaucoup plus



Fig. 3. — Façade du transept septentrional du Munster de Bâle.

importante que lui (1) ; la voussure, divisée en une foule de boudins cylindriques, unis ou décorés, mais sans aucune figure sculptée (1) ; enfin et surtout, les ébrasements,

1. Voir les portes méridionales de Strasbourg, celle de la Schottenkirche de Ratisbonne, la porte des Grâces et la porte d'Or de Bamberg (commencement du XIIIe s.), etc. — Dans toutes ces portes, la largeur de la voussure est supérieure au rayon du tympan ; dans les portes romanes françaises, même dans les œuvres bourguignonnes où la voussure est très développée, elle dépasse rarement la moitié de ce rayon. Nous ne parlons pas des portes de Poitou et de Saintonge, qui ont une voussure énorme, mais ne possèdent point de tympan.

1. Voir les mêmes édifices que ci-dessus, et en outre le Munster de Zürich. — La porte d'Or de Bamberg a bien, à la base de sa voussure, deux statues ; de même, la porte de la Schottenkirche de Ratisbonne ; mais ces statues, posées sur l'entablement de la corniche des ébrasements sont en quelque sorte des hors-d'œuvre, qui rompent l'harmonie de la structure du portail.

projetant en avant une rangée de colonnes entre lesquelles les statues s'abritent, se cachent pour ainsi dire [1], à l'encontre du système de l'école française qui, dès l'époque romane, adossait les statues en avant des colonnes [2]. En un mot, la porte St-Gall présente, harmonieusement réunis, et portés chacun à la perfection, tous les éléments spéciaux du type allemand, l'un des plus intéressants de l'architecture romane.

Décoration ornementale.

Si l'on passe à l'examen détaillé des diverses parties de la porte, l'admiration, pour changer d'objet, ne diminue en rien. A voir ces pilastres couverts de dessins ingénieux et délicats, ces chapiteaux aux profils variés dans leur galbe uniforme, on serait tenté de croire que MM. Reese et Wetterborn, qui ont restauré le Munster de 1880 à 1890 [3], ont refait et peut-être composé de toutes pièces certaines de ces sculptures ; pourtant il n'en est rien ; cette partie du monument, quoique la plus ancienne, était aussi la plus admirablement conservée. Non seulement les architectes modernes n'ont eu à remplacer aucune des statues de notre porte, mais, même en ce qui concerne les ornements, leur intervention s'est bornée à y redresser çà et là l'angle abattu d'une corniche ou la surface entaillée d'une moulure. Ce sont donc bien des originaux sans retouche, que nous avons sous les yeux : d'autant plus précieux sont les enseignements que peut nous fournir leur examen.

Fûts des colonnes. — Ces fûts, minces et élancés, d'un dessin assez simple, rappellent fort ceux de la porte Mantille de la cathédrale de Tournai. On remarquera qu'ils sont semblables deux à deux, symétriquement.

Les deux de l'extérieur (AA) sont unis ; les intermédiaires (BB), cannelés avec des pans alternativement larges et étroits ; les derniers (CC), très gracieux, sont décorés d'un enroulement en spirale d'un assez fort relief.

Chapiteaux. — Ces chapiteaux, bas et larges, constituent, malgré leur uniformité générale, des échantillons bien caractérisés des trois principaux types usités au XIIe siècle : le premier (D), arrondi du bas, carré du haut, présente sur sa masse pleine et renflée, un dessin de feuilles et de galons : c'est un chapiteau byzantin, qu'on croirait détaché d'une des colonnes de St-Vital de Ravenne ou de St-Marc de Venise ; la même forme a été adoptée, mais presque sans aucun ornement pour les minuscules chapiteaux des colonnettes, aux niches des deux pylônes. —

Les quatre chapiteaux suivants sont semblables deux à deux : les deux médians (EE) représentent, sur chaque angle de la corbeille, un aigle debout, détaché presque en ronde bosse : ce type, très décoratif, paraît essentiellement allemand : nous le retrouvons, à peine modifié, à la porte du Munster de Zürich [1] et à l'intérieur de

1. A Zürich, à la Schottenkirche de Ratisbonne, etc. les figures sculptées entre les colonnes sont de petite dimension et de faible relief : elles ne constituent guère que des motifs d'ornementation ménagés sur l'angle saillant de la pierre, comme sur certaines portes de Saintonge (abbaye des Dames, de Saintes, etc.). A Tournai (porte Mantille) elles deviennent plus importantes et mieux caractérisées ; mais c'est seulement à Bâle qu'elles trouvent leur plein développement.

2. Voir Chartres, Notre-Dame d'Étampes, S. Benoît-sur-Loire, St-Loup de Nantes, Corbeil, Bourges, etc... et ensuite toutes les portes gothiques de l'Ile-de-France. — En Allemagne, la seule porte romane qui présente cette disposition est la « porte d'Adam » de la cathédrale de Bamberg ; or il est reconnu que la statuaire de cette porte a été imitée, presque copiée sur celle de Reims.

3. Cette restauration, fort bien dirigée, a coûté près de 500.000 fr. dont une moitié a été fournie par une association spécialement créée à cet effet, le Munsterbauverein, et l'autre moitié par l'Etat.

1. Les aigles, à Zürich, ont une tête humaine.

plusieurs églises romanes des bords du Rhin. — L'autre type (FF) est moins spécialisé : ce sont des lions dressés, adossés, dont les cous se retournent pour aboutir, sur l'angle de la corbeille, à une tête commune ; sous leurs pieds de devant, qui se joignent, paraît une autre tête de lion. Ce modèle existe non seulement à Zurich, à Tournai et dans nombre d'églises allemandes, mais encore sur plusieurs façades de Poitou et de Saintonge (Vouvant, Civrai, Aulnay, etc.).



Fig. 4. — Porte Saint-Gall (photographie prise en 1886).

Le dernier chapiteau (G), formé d'un double étage de feuilles dont les supérieures seules ont une forte saillie, fait déjà pressentir la riche végétation des chapiteaux gothiques.

Corniches. — La corniche principale (H), très large, est ornée de feuilles entrelacées, d'un dessin robuste ; les petites corniches des étages inférieurs des pylônes (I) sont à peu près du même type ; celles qui surmontent les deux grandes niches (J) sont d'un dessin plus simple et plus large, comme il convient à un morceau destiné à être vu de plus loin ; les mêmes modèles sont

répétés symétriquement des deux côtés de la porte. — Enfin la grande corniche (K), qui couronne tout le système, est formée de plusieurs rangs contrariés de feuilles rondes dressées, rappelant les « écailles de poisson » de diverses toitures poitevines.

Pieds-droits et encadrement du tympan (LL). — Ce sont des rinceaux à faible relief, largement traités, dont chaque volute se termine par une fleur ou un fruit en forme de pomme de pin ([1]).

L'angle des pieds droits, arrondi (M), présente une natte très curieuse de galons perlés et de rameaux de feuillage.

Voussure. — Tous les cordons de la voussure sont formés de boudins unis, séparés l'un de l'autre par une moulure ; la dernière archivolte est encadrée d'une gorge peu profonde semée de boutons (N).

Piédestaux. — Entre les colonnes des ébrasements, les statues des évangélistes, que nous examinerons tout à l'heure, sont portées sur des piédestaux cubiques engagés dans la muraille, et projetant leur angle en avant : les deux faces libres (OO) sont ornées comme suit : immédiatement au-dessous de la statue, une rosace géométrique ou végétale largement traitée ; puis, en descendant et jusqu'à la base, courent des rinceaux de feuilles, d'un dessin riche, mais un peu lourd.

Il semble que les architectes n'aient voulu laisser aucune surface dépourvue de sculptures : c'est ainsi que les faces latérales des pylônes, partout où elles ne sont pas ajourées, ont été couvertes d'ornements très particuliers, dont l'exécution est singulièrement soignée pour des parties aussi peu apparentes : ce sont des entrelacs de galons tressés et nattés à jour, formant les combinaisons les plus variées.

Vantaux. — Jusqu'à ces dernières années une seule partie détonnait dans ce merveilleux ensemble : les vantaux de bois ([1]), assez simples d'ailleurs, rappelaient plutôt par leurs lignes la menuiserie du XVIIIe siècle que celle du XIIe siècle. — En 1889, le « Münsterbauverein » (association pour la restauration de la cathédrale) a fait exécuter ([2]) les portes de bronze actuelles sur les dessins de M. Em. La Roche ; fondus dans un atelier de Rome, ces vantaux ont été mis en place à la fin de 1892. Ils sont divisés en caissons carrés, séparés par des galons et dans lesquels sont inscrits des octogones timbrés de fleurons variés : cette ornementation est bien en harmonie avec la décoration lapidaire qui l'entoure. Au bas des vantaux, dans deux cartouches, on lit cette belle inscription en caractères gothiques :

ich bin die thuer mich eingehet der	so jemand durch wird selig werden ([3]).

Analyse iconographique.

LINTEAU : *Vierges sages et Vierges folles.* — Il n'est guère de sujet qui ait été traité plus souvent aux portes des églises, et sur des parties plus diverses de ces portes, que le parabole des Vierges sages et des Vierges folles, image symbolique tout à la fois de l'entrée dans l'église et dans le royaume céleste.

Au XIIe siècle, nous la trouvons à la voussure des façades poitevines et saintongeaises ([4]) : alors l'Époux, sous les traits

1. Sur le mur extérieur de l'abside, on trouve des rinceaux de la même facture, mais beaucoup plus intéressants, car ils encadrent toute sorte d'animaux, des scènes de chasse, des personnages de divers métiers, etc.

1. Représentés sur la fig. 34, photographie prise en 1886.

2. Une somme de 20.000 fr. — lui avait été léguée à cet effet par la veuve d'un de ses principaux membres. — Nous devons ces renseignements, entre beaucoup d'autres, à l'obligeance de M. Arnold von Salis, pasteur du Münster.

3. Je suis la porte quiconque par moi entre sera sauvé.

4. Civrai. Fenioux, Argenton-Château, Aulnay, etc.

du Christ, occupe le sommet de l'archivolte : il bénit les cinq Vierges prudentes échelonnées à sa droite et leur remet parfois une couronne.

Cette disposition est encore suivie par quelques architectes au début du XIIIe siècle [1] ; mais déjà à cette époque et encore à la période suivante, dans l'Ile de France et les provinces voisines, le même sujet occupe les pieds droits de la porte principale ou porte du Jugement [2] ; les Vierges sont disposées en deux rangées

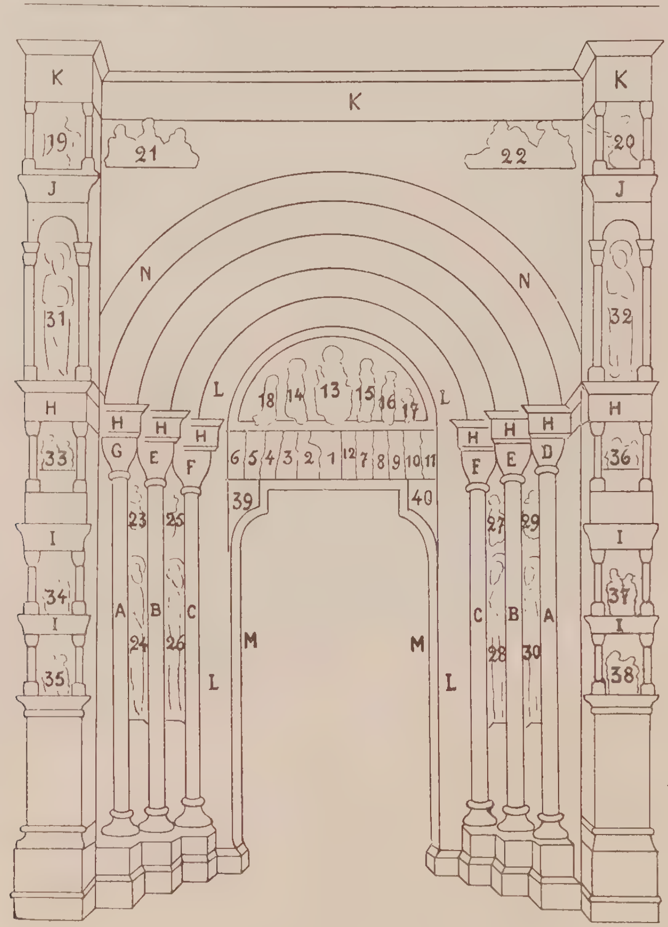


Fig. 5. — Schéma de la porte Saint-Gall.

verticales : au-dessus des sages, on voit la porte ouverte ; au-dessus des folles la porte fermée, même verrouillée ; quelquefois l'artiste complète le tableau en opposant le bon arbre qui porte de bons fruits à l'arbre stérile qui sera coupé et jeté au feu [1]. En aucun cas l'Époux ne paraît : peut-être l'imagier a-t-il craint que cette figure ne fît double emploi avec le Souverain Juge représenté sur le tympan.

1. Amiens.

1. Trèves (Notre-Dame) et Laon.

2. St-Denis, Paris, Amiens, Sens, Auxerre, Châlons-sur-Marne (Notre-Dame), etc.

Au XIVe siècle, nous trouvons bien encore la parabole représentée à la voussure de St-Père-sous-Vézelay; pourtant en général à cette époque, surtout dans les pays allemands, ce sujet a pris un tout autre développement et, figuré par de grandes statues, il occupe les niches des ébrasements [1]. En même temps, il s'augmente et peut-être par raison de symétrie, on oppose le Prophète (Mahner) [2] qui accompagne les Vierges sages au Tentateur qui séduit les folles [3].

Dans ce rapide regard jeté à travers les divers siècles et les diverses écoles, nous n'avons aperçu aucune porte où ce sujet ait été traité sur le tympan ou sur le linteau, comme à Bâle; bien plus, la parabole figurée ailleurs par des personnages isolés, presque sans lien entre eux, est ici exceptionnellement mise en action, et cela, avec une naïveté charmante. Voici en effet :

1. — L'Époux qui, debout près de la porte de la maison, accueille et bénit les Vierges prudentes.— (On remarquera qu'il n'est pas nimbé.)

2 à 6. — Celles-ci, au nombre de cinq, conformément au récit évangélique exactement suivi sur ce point par les imagiers de la période romane, s'approchent avec des attitudes variées : la première s'incline avec respect; les deux suivantes conversent entre elles ; les deux dernières présentent, non sans quelque ostentation, leurs lampes allumées.

Toutes ont la tête couverte d'un capulet.

7 à 11. — De l'autre côté de la porte, les cinq folles, nu-tête [4] tenant renversées leurs lampes vides, s'approchent, l'air inquiet. La première essaie vainement de tirer le loquet de...

12... la porte de la maison de l'Époux, porte sévère aux grosses pentures de fer.

Tympan : le Christ entouré de Saints. — 13. — C'est ici le Christ docteur [1], ou le Christ glorieux : nous n'osons dire le Christ juge car, bien que le voisinage de la résurrection des morts (nos 19 et 20) semble appeler cette interprétation, nous ne trouvons ici aucun des attributs du Souverain Juge. La tête entourée d'un nimbe crucifère orné, il est assis de face sur un siège en X, dont les bras sont curieusement sculptés, à leur extrémité, en têtes de chiens ; ses pieds nus sont posés à terre ; d'une main, il tient ouvert sur son genou le Livre de vie ; de l'autre, il élève une petite croix de résurrection à large banderole.

14. — A sa droite est debout, avec un geste d'adoration, S. Pierre, portant sur l'épaule sa grosse clef ouvragée.

15. — A sa gauche, également debout et nimbé, un saint barbu, sans attribut. — On peut penser qu'il s'agit de S. Gall, ou encore du patron du personnage suivant, sur lequel il attire, en le désignant du doigt, l'attention du Christ.

16, 17 et 18. — Ces trois figures représentent évidemment des personnages du XIIe siècle qui ont pris part à l'érection du portail. Les deux premiers, debout, doivent être des bienfaiteurs : il semble que ce soient des ecclésiastiques, bien que le second, le plus petit, tienne d'une main

1. Strasbourg, Berne, Fribourg-en-Brisgau, Nuremberg (St-Sébald).

2. Il est difficile de reconnaître l'Époux dans ce personnage qui n'est pas nimbé ; pourtant à Bâle même, l'Époux ne porte pas de nimbe.

3. Strasbourg, Fribourg-en-Brisgau.

4. Cette différence entre les unes et les autres est intentionnelle : on la retrouve sur beaucoup de monuments du XIIe siècle : l'imagier a voulu caractériser par là la réserve et la sévérité de tenue des Vierges sages, opposées à la légèreté des folles.

1. Sauf le détail très particulier de la croix de résurrection, cette figure rappelle les Christ docteurs d'Aulnay et de Melle.

une sorte de sceptre ou de bâton court ; il pose l'autre sur l'épaule de son compagnon. — Le troisième, agenouillé à l'extrémité opposée du tympan, présente des deux mains le modèle en réduction d'une porte : c'est sans doute le maître de l'œuvre inconnu qui a construit la porte St-Gall.

Sommet de la porte : résurrection des morts. — 19 et 20. — Dans chacune des deux niches supérieures des pilastres, un ange, fléchissant le genou et tenant sur l'épaule un sceptre ou une baguette, sonne d'un énorme olifant.

21 et 22. — Devant eux, plaqués sur la partie nue de la muraille, huit minuscules ressuscités, divisés en deux groupes inégaux, sortent de leur tombeau ; ils enjambent leur pierre sépulcrale ou s'asseoient dessus ; tous, avec une hâte comique, s'empressent de se vêtir : tel passe sa chemise ; tel autre enfile son haut-de-chausses ; celui-ci met un soulier ; celui-là, déjà encapuchonné, n'a pas encore son pantalon, et s'évertue à réparer ce singulier oubli.

On peut s'étonner de trouver une Résurrection des morts ainsi isolée sans l'accompagnement naturel du Jugement dernier : c'est un prologue sans conclusion. Certes, nous savons qu'à l'époque romane les imagiers simplifiaient, abrégeaient souvent cette grande scène [1] pour laquelle ils n'employaient guère la nombreuse et presque invariable figuration à laquelle s'astreignirent leurs successeurs des XIIIe et XIVe siècles. Néanmoins ici ce n'est plus une simplification, c'est une véritable suppression du sujet principal, qui serait inexplicable si l'on ne considérait la relation étroite que les imagiers semblent avoir établie entre la scène du Jugement et la parabole des Vierges folles : dans un cas comme

1. Beaulieu (Corrèze), Saint Jouin-de-Marnes.

dans l'autre, les bons sont accueillis, les mauvais repoussés, et l'Époux, comme le Souverain Juge, emprunte presque toujours les traits du Christ : le parallélisme est rigoureux. Aussi, sauf de rares exceptions [1], trouvons-nous toujours la parabole sur les portes consacrées au Jugement ; ce sont généralement les portes principales, mais là même où, exeptionnellement, le Jugement est figuré sur une entrée latérale [2], les Vierges sages et folles sont reportées à cette même entrée. — On est donc en droit de supposer avec quelque vraisemblance qu'aux yeux de l'artiste bâlois, la parabole placée au linteau symbolisait assez le Jugement pour motiver l'adjonction de la Résurrection des morts, sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter le Pèsement des âmes, le Paradis et l'Enfer.

Ébrasements : les Évangélistes. — Entre les colonnes des ébrasements s'abritent les quatre Évangélistes, surmontés du Tétramorphe. Ces grandes statues, malgré leur roideur, commune à toutes celles du XIIe siècle, ont une vigueur, une vérité d'attitudes saisissante dans leurs longs vêtements empesés à petits plis ; les quatre animaux, figurés de façon fort originale, assis sur un plan presque vertical, ont aussi plus de vie qu'à l'ordinaire, sans pour cela tomber dans la trivialité comme cela sera souvent le cas, dans les siècles suivants surtout [3].

1. Notre-Dame de Trèves (commenc. du XIIIe siècle), St-Père-sous-Vézelay, St-Sébald de Nuremberg (XIVe siècle) : cette dernière porte (Braûtthür), ne se prêtait guère, faute de tympan, à la représentation du Jugement. On en peut dire autant des portes du XIIe siècle en Poitou et en Saintonge. Quant à St-Étienne de Sens, où nous trouvons aussi les Vierges, le tympan actuel ne remonte qu'au XIVe siècle ; et le tympan primitif représentait presque certainement la scène du Jugement.

2. Laon, Strasbourg.

3. St-Thibault de Thann (porte), Strasbourg (vitrail), Hildesheim (cuve baptismale), etc., où l'artiste combine de façon grotesque la forme humaine avec la forme animale.

23. — L'ange, nimbé, est assis sur un trône ; ses pieds reposent sur un scabellum ; entre ses mains, une banderole déroulée.

24.— S. Matthieu, barbu, tient un phylactère. Son nimbe est cerclé d'un rang de perles ; il est vêtu d'une robe richement brodée et chaussé de sandales.

25. — L'aigle, nimbé, déroule une banderole.

26. — S. Jean : même description que pour S. Matthieu. — On remarquera que,

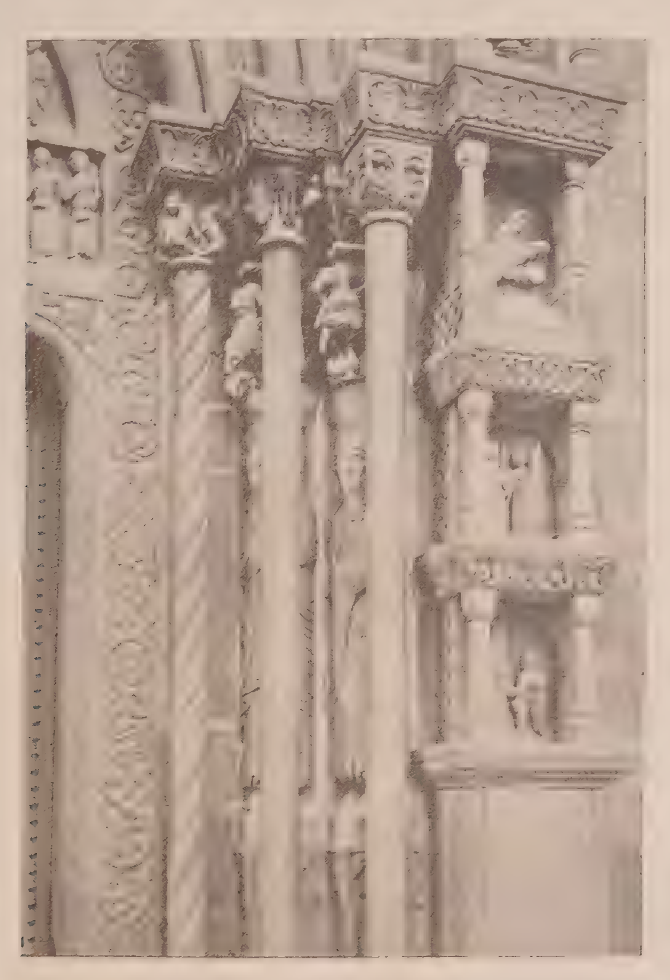


Fig. 6. — Porte Saint-Gall. — Détail de l'ébrasement et du pylône droits.

par exception, cet évangéliste est représenté barbu.

27. — Le lion, ailé, nimbé, est assis de côté et tient une banderole.

28. — S. Marc : comme S. Matthieu.

29. — Le bœuf, ou plutôt le veau (il n'a pas de cornes), ce qui est plus conforme à la tradition ; il est ailé et nimbé ; assis de face, il tient maladroitement entre ses pieds une banderole.

30. — S. Luc : sa longue barbe est divisée en nattes frisées à leur extrémité. — Mêmes détails que S. Matthieu.

Grandes niches des pilastres : — 31. —

S. Jean-Baptiste, debout, couronné d'un nimbe orné ; il a une longue barbe unie et de longues mèches de cheveux tombent sur ses épaules. Il a pour tout vêtement le manteau de poil enroulé autour de lui et croisé par-devant sur ses jambes nues. Dans ses mains paraît l'Agneau de Dieu, portant la croix de Résurrection et entouré d'un grand nimbe.

32. — Un Saint diacre, nimbé, imberbe, et souriant ; sa main joue avec le bout de son étole. Vu l'absence du gril traditionnel, il ne peut s'agir ici de S. Laurent ; on peut hésiter entre S. Étienne et S. Vincent ; ce dernier semble avoir été particulièrement honoré à Bâle : un retable en pierre de la cathédrale retrace sa légende.

Petites niches des pilastres : les œuvres de miséricorde. — Voici, au point de vue iconographique, la partie la plus curieuse du monument, car le sujet traité est sans précédent.

Dès le XIIe siècle, sans doute, les imagiers se sont plu à nous montrer sur les façades d'église [1] les Vertus, auxquelles ils opposaient les Vices : c'était alors une série invariable de six figures [2] représentées d'une manière purement conventionnelle. — Au XIIIe siècle, la série, surtout dans l'Ile-de-France [3], s'est complétée jusqu'au nombre de 12 [4] dans un nouveau cadre presque aussi invariable que le premier ; là les vices étaient mis en action, mais les vertus n'étaient encore représentées que par des emblèmes.

A Chartres (porte gauche du transept nord) l'imagier a fait preuve d'une plus grande originalité : il a réuni en diverses suites les vertus théologales et cardinales, les fruits du Saint-Esprit, les béatitudes, les actes de la vie active et de la vie contemplative : toutes ces séries, sauf la dernière, sont encore composées de figures conventionnelles, dont la signification ne se révèle que par des emblèmes ou des inscriptions.

Par cette rapide énumération, on voit que les artistes du moyen âge se sont ingéniés à montrer sous toutes leurs formes l'image des différentes vertus : il est d'autant plus singulier que les Œuvres de Miséricorde n'aient trouvé place sur aucune autre porte que sur celle de Bâle. Nul sujet pourtant ne se prêtait mieux à une représentation pittoresque, parlant à la fois aux yeux et à l'esprit, du moins si on la concevait comme l'a fait notre maître imagier : brisant en effet avec les traditions, il n'a eu recours à aucun symbole conventionnel, mais a mis en action, a pris sur le vif les scènes caractéristiques des Œuvres de Miséricorde. Habitués à l'art moderne, qui tend à se rapprocher de la nature, nous trouvons aujourd'hui ce procédé simple et facile ; mais au XIIe siècle il a fallu, pour arriver à cette conception, un effort considérable. Aussi ne saurait-on trop examiner ces six tableaux [1].

33. — Une noble dame, vêtue d'une longue robe à larges manches, remet une sorte de plat couvert à un petit mendiant barbu : c'est sans doute la nourriture donnée à ceux qui ont faim.

34. — Accueillir les pèlerins : une dame, semblable à la précédente, entr'ouvre la porte de sa maison et reçoit sur le seuil un pèlerin vêtu de peaux de bêtes et appuyé sur un bâton de voyage.

1. Aulnay, Argenton-Château Angers (St-Aubin), Fenioux, Parthenay (la Couldre), Tournai, etc.

2. Castitas-Luxuria, Patientia-Ira, Humilitas-Superbia, Largitas-Avaricia, Concordia-Discordia, Fides-Idolatria.

3. Paris, Amiens, Chartres, Metz (série incomplète).

4. Courage, Patience, Douceur, Concorde, Obéissance, Persévérance, Foi, Espérance, Charité, Justice, Prudence, Tempérance, — et leurs contraires.

1. La septième Œuvre de Miséricorde (donner à boire aux altérés) a été omise par raison de symétrie.

35. — Un prince couronné, ayant une aumônière suspendue à sa ceinture, donne une tunique ou une chemise à un pauvre, nu jusqu'à la ceinture ; celui-ci, sans perdre une minute, passe ce vêtement : vêtir ceux qui sont nus.

36. — Ensevelir les morts, ou peut-être soigner les malades : le corps d'un homme barbu, qui semble raide, mais dont les yeux sont ouverts, est étendu sur un grabat, les jambes recouvertes d'un drap. Une femme, voilée comme une religieuse, s'empresse auprès de lui et lui soulève la tête.

37. — Visiter les captifs : un prisonnier est enfermé dans une tour à peine plus haute que lui ; par une sorte de fenêtre il passe la tête et les mains pour prendre un pain rond que lui apporte une dame vêtue comme celle des nos 33 et 34.

38. — Secourir les infirmes : une dame voilée (dont la face et une main sont brisées) présente une écuelle à un paralytique, qui mendie, appuyé sur deux béquilles.

39 et 40. — Sur la face antérieure des pseudo-corbeaux qui soutiennent le linteau, sont sculptés en très faible relief deux griffons.

Nous avons décrit toutes les parties de cette porte, dont aucune, pour ainsi dire, n'est restée sans sculptures ; mais ce que ne peut rendre aucune description, aucune photographie même, c'est le style à la fois naïf et puissant, simple et majestueux de ces statues : pour s'en faire une juste idée, il faut aller les contempler longuement, dans l'atmosphère de la vieille cathédrale, sous l'ombre sévère de ses hautes murailles.

G. Sanoner,
Paris.



L'Art chrétien monumental.



OUS prévenons les érudits que les pages qui vont suivre ne leur apprendront rien ; tout au plus pourront-elles raviver leurs souvenirs. Mais à côté de beaucoup de savants archéologues, notre *Revue* compte comme lecteurs des débutants dans les études d'art et d'archéologie, des étudiants, des praticiens, des séminaristes, des gens du monde et des membres du clergé, qui désirent y trouver autre chose que des thèses approfondies sur des questions spéciales. Ils nous ont souvent prié d'exposer méthodiquement les éléments de l'archéologie chrétienne. Pour satisfaire le désir si légitime de cette catégorie intéressante de nos abonnés représentant surtout la jeunesse, et par conséquent l'avenir, nous croyons devoir entamer une série d'articles didactiques. Nous plaçant pour le moment au point de vue de l'art monumental, nous parcourrons toutes les époques de la civilisation chrétienne, et traiterons successivement de l'art latin, byzantin, roman et gothique.

L'Art monumental latin.

BIBLIOGRAPHIE.

Ciampini, *Vetera monumenta*, 3 vol. in-fol. Rome 1747.

Armellini, *Lezioni di archeologia cristiana*. Rome, 1898.

Dr H. Hubsch, *Monuments de l'architecture chrétienne de Constantin à Charlemagne*. In-f°.

Garucci, *Storia del arte cristiana*. Prato, 1873.

H. Marucchi, *Éléments d'archéologie chrétienne*. 3 vol. in-8°. Rome, Desclée, 1889.

X.-B. de Montault, *Guide des catacombes de Rome*.

J.-B. de Rossi, *Inscriptiones urbis Romæ*. 2 vol. in-fol. Rome, 1861-88.

A. Pératé, *L'archéologie chrétienne*, in-8°. Paris, Libr. réunies, 1892.

E. Müntz, *Les sources de l'archéologie chrétienne. (Mélanges de l'École de Rome, 1880.)*

Grimouard de Saint-Laurent, *Guide de l'art chrétien*. 6 vol. in-8°, 1872.

A. Kempeneers, *Les types des églises bâties par et depuis l'empereur Constantin*. In-8°, Liége, 1841.

F. X. Kraus, *Realencyklopädie der christlichen Alterthümer*. Fribourg, 1880.

Le même, *Geschichte der Christlichen Kunst*. Fribourg, Herder, 1902.

E. Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*. 2 vol. in-8°. Louvain, Fonteyn.

A. Blavignac, *Histoire de l'architecture sacrée du IVe au Xe siècle*, dans les anciens évêchés de Genève, Lausanne et Sion. In-4°, 1853.

R. Cattaneo, *L'architettura in Italia del seculo VI al mille circa*. Venise, Ongania, 1889. Traduction française par Le Monnier. Ibid. 1890.

Bourassé, *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, 2 vol. Grand in-8°. Migne, 1851.

E. Bertaux, *Rome : de l'ère des catacombes à l'avènement de Jules II*. Petit in-4°. Paris, Louvens, 1904.

A. Gosset, *Évolution historique des églises chrétiennes* (dans la *Revue générale de l'architecture de C. Daly, 1886)*.

Salmon, *L'art chrétien aux dix premiers siècles*. In-8°. Desclée, 1890.

Martigny, *Dictionnaire d'antiquités chrétiennes*. Paris, 1877.

Bulletino di archeologia cristiana..

Wilpert, *Principienfragen der Christlichen Archäologie*, 1892.

CATACOMBES.

Bosio, *Roma sotterranea*. In-fol. Rome, Severano, 1632.

Boldetti, *Observazioni sopra i cimiteri dei SS. Martiri*. 2 vol. in-fol. Rome, 1720.

de Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, Rome, 1864-1877.

Th. Roller, *Les catacombes de Rome*. Paris, Morel, 1879-1881. 2 vol. in-fol.

J. Spencer Northcote et W. R. Brownlow, *Rome souterraine*. In-8°. Paris, 1872. (Traduit par P. Allard.)

P. Allard, *L'archéologie chrétienne à Rome ; la maison des martyrs*. In-8°. Paris, Sorger, 1895. (Le *Correspondant* du 25 déc. 1894.)

L. Perret, *Les catacombes de Rome, architecture, peinture*. 6 vol. in-fol. 1850-1855.

Krauss, *Roma sotterranea*.

D. A. Weber, *Die Römischen Katakomben*. Rome, Pustet, 1900.

Schultze, *Archæologische Studien*. Leipzig, 1880.

— *Die Katakumben*, 1882.

Northcote et Brownlow, *Rome souterraine*. Trad. de P. Allard. Paris, 1872.

A. Pillet, *Les catacombes de Rome* (cimetière de Calliste). In-18°.
Gaston Boissier, *Cimetière de Calliste* (dans la *Revue générale*, 1869). 2 vol.
H. de l'Épinois, *Les catacombes de Rome*, addit. par P. Allard.

I. — STYLE LATIN D'ITALIE.

Style latin, style byzantin.

Dès son origine l'art chrétien se divise en deux styles bien distincts.

Le premier, qu'on appelle le *style latin*, fut adopté par l'Église latine dans l'Italie, l'Illyrie, la Dalmatie et dans toute l'Europe occidentale. Il est caractérisé par l'*imitation de l'architecture romaine* et par l'adoption du *plan basilical* pour les églises ([1]).

L'autre style, formé d'un mélange d'éléments romains et orientaux, prit consistance à Ravenne et à Constantinople et s'y développa. On lui donne le nom de *style byzantin*. Il est basé surtout sur l'emploi de la *coupole sur pendentifs* et du *plan en croix grecque*.

Entre la basilique latine et l'église à coupole byzantine, se place le type intermédiaire de l'*église ronde* en Occident.

Nous appellerons, avec E. Reusens et d'autres auteurs, *latino-byzantine* la période que M. Lubke nomme celle de l'*art chrétien primitif*, et qui embrasse ces deux styles, contemporains quant à leur origine.

Le style *byzantin*, caractérisé par une grande stabilité dans ses formes traditionnelles, s'est maintenu jusqu'à la fin du moyen âge, tandis que le style latin a fait place au roman, puis au gothique.

Albert Lenoir a proposé, en 1834, de donner le nom de style latin à l'art mérovingien. Nous maintiendrons ce nom (avec beaucoup d'auteurs) pour la période qui s'étend depuis la décadence gallo-romaine jusqu'à l'époque carolingienne.

Le style latin, tel que nous l'entendons, a régné en Occident jusqu'au IXe siècle.

Son *nom* vient de ce qu'il a été employé dans les pays où la langue latine était la langue ecclésiastique et vulgaire, et qu'il a régné à peu près aussi longtemps que cette langue.

Chronologie.

Quelques dates historiques de la période latine sont utiles à rappeler, pour suivre l'histoire de l'art à cette époque.

Année 312. — Conversion de l'*empereur Constantin*. Par l'édit de Milan (315), la liberté est rendue à l'Église ; le culte chrétien devient public ; de nombreuses basiliques s'élèvent dans l'empire.

— 395. — *Invasion des Barbares*.

— 476. — *Chute de l'empire d'Occident*.

— 489-493. — L'Italie est envahie par Théodoric, roi des Ostrogoths ; Théodoric prend le titre de roi d'Italie ; il établit sa résidence à Ravenne, et y élève des monuments importants.

— 500. — *Fondation de l'Ordre de Saint-Benoît*. Des monastères s'établissent en grand nombre dans la chrétienté. Les moines, surtout les bénédictins, prennent la direction de l'architecture et des autres arts.

— 569. — Les *Longobards* s'emparent de l'Italie du Nord, et se fixent à Milan. Leur reine Théodelinde (584-628), protège les arts.

— 772. — *Avènement de Charlemagne*.

Origines de l'architecture chrétienne.

La décadence de l'art romain se poursuivit durant les premiers siècles de l'ère chrétienne. L'art antique était épuisé, et l'on ne pouvait s'attendre à des créations architecturales nouvelles de la part des chrétiens, réduits par la persécution à se cacher sous terre. Il se passa longtemps avant que le christianisme pût inaugurer l'art nouveau. Né sous Auguste au temps de la splendeur de l'art romain, il resta longtemps enfoui dans les catacombes.

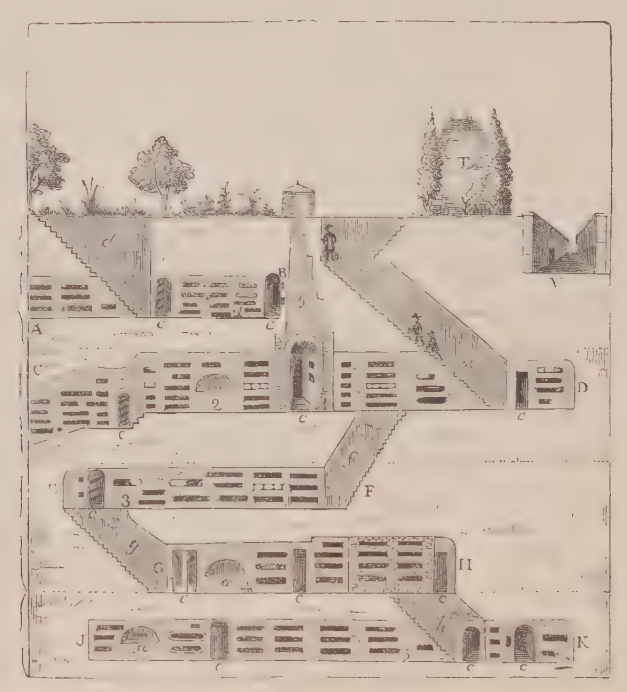
1. V. L. Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, publiées par MM. H. Lemonnier et A. Michel, t. I, p. 264.

Quand le nouveau culte eut le droit de paraître au grand jour, il adopta forcément la forme extérieure de l'architecture païenne ; et lorsque enfin ses adeptes purent élever des églises, ils se servirent des matériaux et des formes qu'ils avaient sous les yeux, abandonnant au temps et aux besoins nouveaux le soin de préparer les éléments d'un art chrétien vraiment original, qui devait plus tard sortir de l'ancien.

Les Catacombes.

Les chrétiens se contentèrent pendant plus de deux siècles, pour l'inhumation de leurs morts et la célébration de leurs mystères, d'excavations pratiquées dans les immenses souterrains qu'ils s'étaient creusés successivement sous le sol de Rome.

Galeries.—Elles étaient formées d'étroits couloirs s'étendant sur plusieurs lieues de développement, formant plusieurs étages souterrains, et constituant un inextricable



Coupe sur le cimetière de Calliste. — Galeries.

labyrinthe. C'est aux flancs de ces galeries qu'ils pratiquaient leurs sépultures, consistant en *loculi*, selon l'appellation moderne (on disait autrefois *locus*, *loca*) ([1]), ou niches oblongues creusées dans le tuf, étagées sur toutes les parois et fermées par des plaques de marbre. Les martyrs avaient leur tombeau dans des chambres nommées *cubicula ;* ce tombeau était abrité sous l'*arcosolium*, c'est-à-dire sous une arche pratiquée dans une des parois de la chambre funéraire.

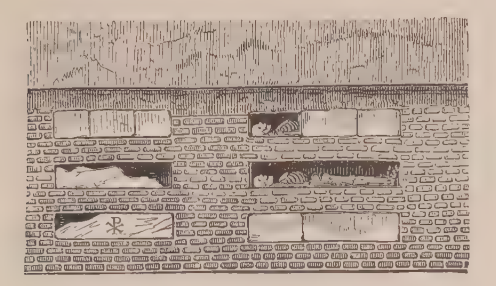
La chambre et les galeries étaient ornées de peintures symboliques.

On trouve encore des sépultures intactes avec quantité de peintures dans la catacombe de Comodilla découverte en 1904 ([1]).

1. Barbier de Montault, *Guide aux catacombes.* — Marucchi, *Éléments d'Archéologie.*

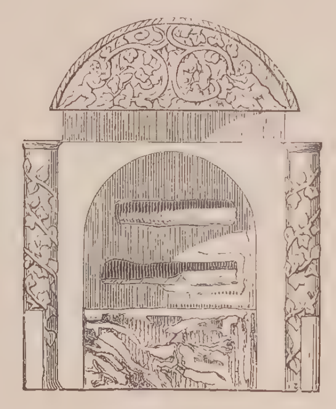
1. V. *Revue de l'Art chretien*, 1904, p. 253.

Les galeries des catacombes ne sont nullement des galeries de carrières utilisées après coup, comme on l'a parfois avancé. Il suffit pour s'en convaincre de comparer



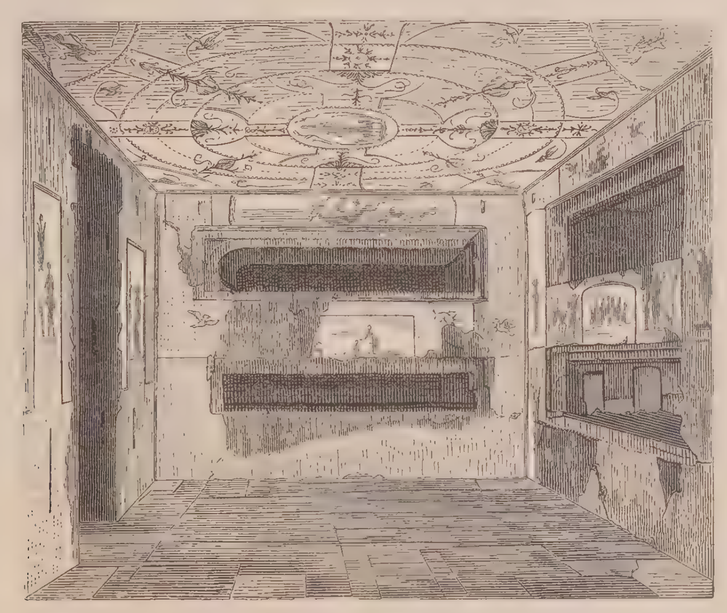
Niches superposées aux catacombes de Calliste.

leurs plans à celui des anciennes carrières romaines. Dans celles-ci, l'on a suivi les irrégularités propres à la nature variable des tufs rencontrés ; celles des catacombes, au contraire, ont des tracés rectilignes et relativement réguliers qui témoignent d'un but tout différent. D'ailleurs, des trois sortes de tufs du sol romain (le lithoïde,



Arcosolium au cimetière de Calliste.

le friable et le granulaire), les deux premiers seuls étaient exploités par les



Oratoire au cimetière de Calliste.

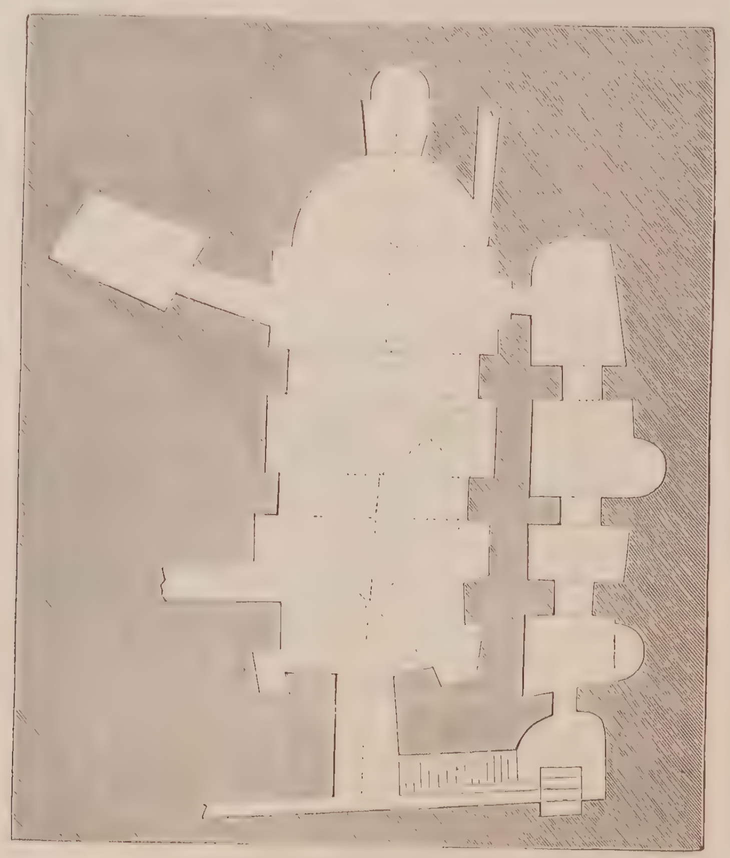
Romains, et c'est dans le dernier que les chrétiens ont creusé leurs galeries.

Oratoires. — Des chambres plus spacieuses formaient des oratoires ; elles pouvaient contenir au plus environ 80 fidèles. Les saints mystères s'y célébraient en secret. Elles étaient relativement élevées. L'autel était le tombeau d'un martyr, cons-

tituant ce qu'on appelait une *confession*. L'art n'était représenté dans ces temples que par les peintures murales qui ornaient les parois, revêtues de stuc. La crypte de S. Hermès constitue un des exemples les plus complets de ce genre d'oratoires.

Plus tard furent construites de vraies églises comme la crypte de Priscille, qui est voûtée, et comme celles des SS. Nérée et Achillée et de S. Clément et autres, enracinées aux catacombes mêmes, à moitié souterraines ; elles communiquaient avec les galeries, mais émergeaient du sol et étaient éclairées par des baies verticales.

Les oratoires des catacombes offraient déjà en germe quelques-unes des dispositions qui devaient se développer dans la *basilique* : l'*arc triomphal* à l'entrée du chœur, le *presbytère* en forme d'abside, le *chancel* en avant de celui-ci, la forme oblongue, etc., dispositions qu'on rencontre dans la crypte de S. Hermès [1].



Plan par terre de la crypte de saint Hermès.

Des catacombes existent ailleurs qu'à Rome, notamment en Sicile, à Syracuse [1], même en Gaule [2], à Marseille, etc.

On a trouvé dans les catacombes de Sicile des hypogées à trois nefs.

1. V. *Les catacombes*. par E. Reusens. *Académie d'Archéologie belge*, 1866, p. 5. — *Revue de l'Art chrétien*, 1892, p. 354.

1. V. Dr J. Fuhrer, *Forschungen zur Sicilia sotterranea*, in-4°, Munich, 1887.

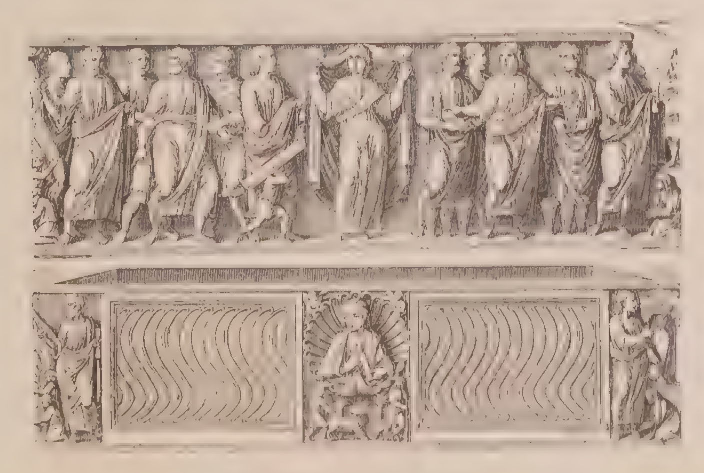
2. V. Le Maître. *Les catacombes de la Gaule chrétienne. Revue de l'Art chrétien*, 1902, p. 278.

Sarcophages. — Les chrétiens continuèrent à faire usage, comme les païens quand ils n'incinéraient pas les corps, de cercueils en pierre nommés *sarcophages.* Ainsi la partie la plus ancienne du cimetière de Domitilla avait été faite pour recevoir, non pas des niches creusées dans les parois, mais bien des sarcophages. Mais durant la persécution, ce mode de sépulture parut souvent trop luxueux, même pour les martyrs les plus vénérés. On se contenta parfois de tailler le tombeau à même la roche et de le recouvrir de la tablette sur laquelle on offrait, dans l'arcosolium, le saint Sacrifice. C'était la sépulture dite *a mensa.*



Sarcophage strigillé au cimetière de Calliste.

Les plus simples des sarcophages étaient ornés sur leur flanc de *strigiles;* une inscription courait sur la tranche du couvercle. D'autres étaient ornés de monogrammes et de bas-reliefs. On voit au Vatican des tombeaux *bisomes* (de deux époux) ornés de leurs portraits dans un médaillon en forme de bouclier *(imagines clypeatae).* Quelquefois les deux personnages sont debout et se donnent la main comme dans le sarcophage de Probus. Quelquefois encore les sarcophages avaient leurs flancs couverts de bas-reliefs historiques ou symboliques.



Sarcophage trouvé au Vatican.

Les Basiliques.

Églises à ciel ouvert. — A la suite de la conversion de l'empereur Constantin et de l'édit de Milan (313), qui donnait la paix à l'Église, les temples chrétiens s'élevèrent à l'air libre dans toute l'étendue de l'Em-

pire romain. L'architecture chrétienne inaugura une ère nouvelle et glorieuse.

Partout s'élevèrent de somptueuses basiliques dressant leur maître-autel sur la tombe vénérée des martyrs. A Rome, le pape Sylvestre III éleva la basilique constantinienne, l'église-mère, la basilique vaticane, où reposent saint Pierre et les papes des deux premiers siècles et la basilique de Saint-Paul, abritant les reliques de l'apôtre des Gentils. Une multitude d'autres églises s'élevèrent dans la chrétienté.

Dès le IVe siècle, Rome posséda les quatre basiliques patriarcales : Saint-Pierre, St-Jean de Latran, Ste-Marie-Majeure et St-Paul hors les murs, sans compter une multitude d'autres, à Rome, en Italie, en Orient, en Gaule même, où il faut citer surtout St-Irénée de Lyon et la basilique de Trèves.

Ce mot basilique a pris depuis deux significations distinctes : une signification *architecturale* qui s'applique à une forme de bâtiment bien caractérisée, et une signification *canonique* qui rappelle un privilège.

La forme de l'édifice fut celle de la basilique profane, qui, après avoir été la salle royale, puis un tribunal, devint une bourse accompagnée du prétoire, où se jugeaient les contestations fréquentes du commerce. Deux rangs de colonnes formant trois nefs, un hémicycle au fond séparé par une clôture du reste du vaisseau, une superstructure en charpente, des proportions élevées et de larges dimensions, tels sont ses caractères architecturaux.

Par sa signification canonique, le mot basilique exprime une primauté d'honneur décernée par le Saint-Siège. On distingue les basiliques *majeures* ou *patriarcales*, et les basiliques *mineures*.

Les basiliques majeures, nommées aussi patriarcales, sont, à Rome, Saint-Jean-de Latran, Saint-Pierre au Vatican, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Paul hors les Murs et Saint-Laurent hors les Murs, corrrespondant aux cinq grands patriarcats du monde catholique. La basilique de Saint-François, à Assise, est également basilique majeure.

A Rome on compte aussi cinq basiliques mineures, qui observent cet ordre hiérarchique : Sainte-Marie in Trastevere, Saint-Laurent *in Damaso*, Sainte-Marie in Cosmedin, Sainte-Marie de Montesanto, et Sainte-Marie sur Minerve.

Les privilèges des basiliques sont : l'usage du pavillon et de la clochette aux processions, de la cappa pendant l'hiver ou du rochet sous la cotta pendant l'été (1).

Constantin, après avoir donné la liberté aux chrétiens, les encouragea dans l'édification de leurs basiliques.

Les fidèles, qui s'étaient multipliés à l'abri des catacombes, eurent subitement besoin de temples spacieux à la fois pour la célébration des saints mystère et l'assistance nombreuse de fidèles dans le temple même. C'était là une chose nouvelle au monde ; le temple païen n'avait été qu'un lieu mystérieux, réservé aux prêtres et inaccessible au peuple relégué sous les péristyles.

Les chrétiens avaient, durant deux siècles, pratiqué leur culte sous terre sans songer aux temples à ciel ouvert. Obligés tout à coup d'organiser de nombreuses réunions

1. On compte actuellement en France, quarante-deux basiliques mineures : dix-neuf cathédrales : Aix, Amiens, Arras, Avignon, Besançon, Chambéry, Le Puy, Mende, Nevers, Nîmes, Orléans, Paris, Perpignan, Rodez, Saint-Brieuc, Séez, Soissons, Valence et Vannes ; — cinq anciennes cathédrales : Apt, Arles, Boulogne, Saint-Omer et Saintes ; — neuf églises paroissiales : Saint-Epvre, à Nancy ; Saint-Nicolas, à Nantes ; Saints-Donatien-et-Rogatien, à Nantes ; Paray-le-Monial ; Saint-Remy, à Reims ; Saint-Quentin ; Saint-Eutrope, à Saintes ; Notre-Dame de la Daurade, à Toulouse ; et Notre-Dame du Roncier, à Josselin ; — six églises réceptices : Notre-Dame d'Afrique, à Alger ; Sainte-Anne d'Auray ; Notre-Dame de Bon-Encontre, à Agen, Notre-Dame de Lourdes, Notre-Dame d'Issoudun, Notre-Dame de la Salette.

sous toit, ils ne purent improviser une architecture nouvelle pour satisfaire au vaste programme qui s'imposait soudain, mais ils durent choisir parmi les formes des édifices usités chez les Romains.

Le type des temples païens, qui était sous leurs yeux, ne pouvait leur convenir. D'abord le paganisme leur faisait horreur, et d'ailleurs la disposition de ces temples ne se prêtait pas aux assemblées chrétiennes : le temple gréco-romain était relativement petit et mal éclairé, et ne donnait place qu'aux sacrificateurs ; le fidèle n'y avait pas accès. Chez les chrétiens, le culte passa naturellement de l'oratoire domestique à la basilique privée attachée à beaucoup d'habitations romaines. Puis, pour leurs grandes assemblées, ils empruntèrent le plan des basiliques civiles, qui étaient à la fois des bourses et des prétoires. Les premières églises en furent une copie fidèle. Le nom même de ces bâtiments profanes est resté aux plus vénérables de nos églises.

« C'est seulement du règne de Constantin, dit M. de Dartein, que date à proprement parler l'architecture religieuse chrétienne. Jusque-là les persécutions n'avaient guère permis aux chrétiens d'élever des monuments vastes et durables pour l'exercice public de leur culte : mais à peine furent-ils devenus libres, qu'ils s'empressèrent de construire des églises sur tous les points de l'empire. »

« En fait d'art, les chrétiens n'avaient aucune raison d'être novateurs ; et quand même ils eussent aspiré à le devenir, ils n'auraient pu, de prime-saut, improviser un type pour leurs églises. Il leur fallait d'abord se servir de l'un des types de l'architecture romaine, sauf à l'approprier aux besoins de leur culte, et le transformer ensuite à mesure que des exigences nouvelles se feraient sentir. Ce fut ainsi qu'ils procédaient, et leur choix se porta naturellement sur la basilique, qui convenait mieux qu'aucune autre espèce d'édifice, soit au but qu'ils voulaient atteindre, soit aux moyens dont ils disposaient [1]. »

1. De Dartein, *Étud. sur l'arch. lombarde*, I[e] partie, p. 2.

Les savants discutent la question de savoir si les premiers chrétiens ont simplement imité les basiliques païennes, ou s'ils en ont adopté et *utilisé* quelques-unes. Cette dernière opinion est réfutée par E. Reusens en ces termes :

« Cette transformation n'aurait pu avoir lieu qu'après la conversion de Constantin, au moment où l'Église obtint sa liberté. Or, même pour cette époque, l'hypothèse est inadmissible ; après comme avant la conversion de Constantin, les basiliques profanes avaient leur destination primitive, celle de servir de palais de justice et de bourses commerciales.

« D'ailleurs, aucun fait, aucun témoignage historique ne peut être invoqué en faveur de cette opinion [1]. »

Les auteurs qui soutiennent cette thèse admettent sans la moindre preuve, que Constantin transforma plusieurs basiliques profanes en églises, et citent, comme exemples, les basiliques de Saint-Jean de Latran et de Sainte-Croix en Jérusalem à Rome. Or, Constantin ne céda pas des basiliques, mais bien deux de ses palais, pour que, sur leur emplacement, on élevât des temples chrétiens. Il put néanmoins y avoir des exceptions. On cite des textes qui ne laissent guère de doute à cet égard [2].

Description de la basilique chrétienne primitive. — Le plan de la basilique était assez vaste pour contenir des multitudes, les grouper suivant l'ordre établi par l'Église, et déployer les pompes de la religion chrétienne, devenue celle de l'État.

Au lieu d'élever leurs basiliques en bordure d'une place publique, sur le forum comme faisaient les païens, les chrétiens, les firent précéder d'une cour carrée entourée de portiques, à l'instar de l'*atrium* privé, et qui porta le même nom ; cette cour éloignait le sanctuaire des bruits extérieurs et

1. Reusens, *Ouvr. cit.*
2. V. Salmon, *Histoire de l'Art chrétien*, p. 240.

donnait place à une catégorie spéciale de fidèles exclus du temple ([1]).

La basilique proprement dite avait la forme d'un rectangle allongé : elle comprenait généralement trois nefs et une abside.

Un portique extérieur, nommé *anteporticus*, qui servait à abriter les mendiants, donnait accès à la cour, ou *atrium*, appelée aussi *impluvium* ou *paradisus ;* c'est de ce dernier nom qu'est venu le mot français *parvis*, qui dénomme encore des places publiques devant l'entrée principale de certaines cathédrales ([2]). De son côté le nom de l'*atrium* s'est conservé jusqu'à nos jours, sous la forme *aitre* ou âtre, donné aux cimetières entourant nos églises anciennes.

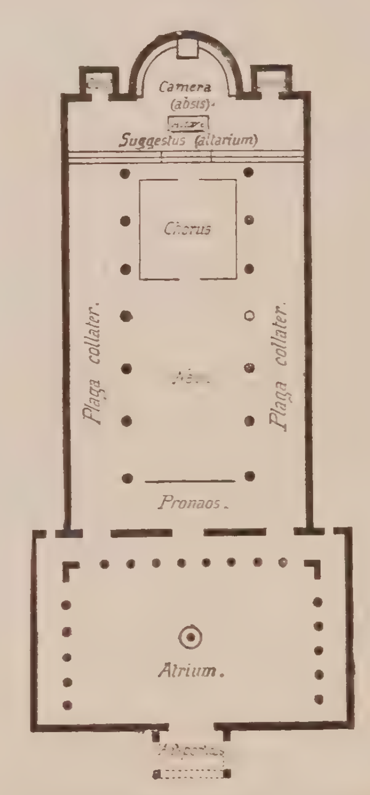
Basilique et atrium.

L'atrium était bordé de trois ou quatre côtés de galeries couvertes, munies de balustrades ou *cancels*. Au centre s'élevait une *fontaine*, où les fidèles se lavaient les mains et le visage avant d'entrer dans le temple.

Parfois apparaît à l'entrée du temple, comme à la basilique de *Sainte-Agnès à Rome* (IVe siècle), un portique intérieur, nommé *narthex*, occupé par les personnes qui n'étaient admises à suivre qu'une partie de l'office. Un rideau était tiré pour leur cacher d'autres parties des saints mystères.

Au siècle suivant, comme on le voit aux basiliques de Saint-Paul hors les murs et de Saint-Jean de Latran, le narthex est rejeté dehors et forme un des côtés du portique de l'atrium. Alors le narthex est une sorte de vestibule formé par la partie du portique de l'atrium adossée à la façade.

L'atrium et le narthex étaient occupés pendant l'office par ceux auxquels la discipline ecclésiastique défendait de prendre part à l'assemblée des fidèles. Des pénitents des deux catégories occupaient respectivement la cour et la galerie. C'est au narthex que se donnaient les *absoutes* et que se consacraient les mariages ([1]).



Plan de la basilique païenne appropriée au culte chrétien.

Des portes, ordinairement au nombre de trois, donnaient accès dans la basilique proprement dite, habituellement divisée en trois nefs par deux rangées de colonnes, quelquefois en cinq nefs, comme à Saint-Paul hors les Murs.

1. L'atrium existe encore à Saint-Ambroise de Milan et à la cathédrale de Padoue.

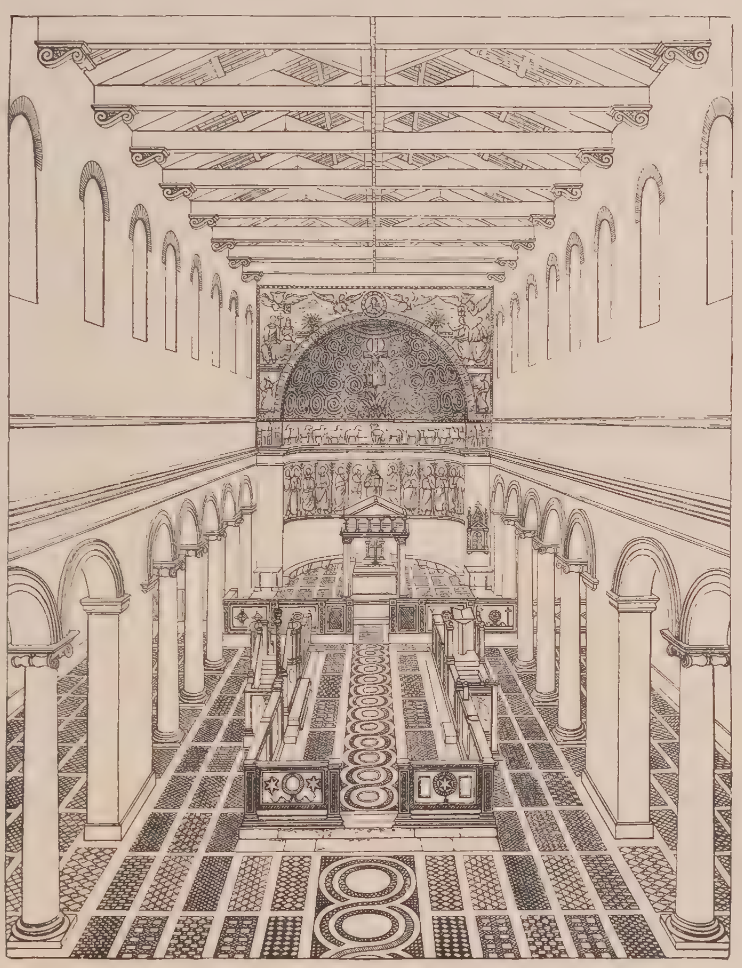
2. Par exemple, le *Parvis Notre-Dame* à Paris.

1. Ce dernier usage s'est maintenu jusqu'au moyen âge ; au XIIIe siècle on mariait encore au parvis du portail méridional des cathédrales de France.

La grande nef était réservée à un nombreux clergé et aux cérémonies du culte. Les fidèles occupaient les petites nefs, les hommes, du côté de l'Évangile, les femmes du côté de l'Épître ; quand il y avait un étage de galeries au-dessus des petites nefs, le rez-de-chaussée était réservé aux hommes, l'étage, dévolu aux femmes.

Vers le haut de la nef se rencontraient les *ambons*, chaires destinées à la lecture des livres saints.

Le sanctuaire, où les laïcs ne pouvaient pénétrer, dominé par l'*arc triomphal*, occupait le fond terminé en hémicycle ; l'abside était surélevée de quelques *degrés*, ce qui l'a fait appeler aussi *béma*; les parois de la voûte de l'*abside* furent dès l'origine décorées avec richesse de marbres multicolores et de mosaïques. L'abside resta *aveugle* aussi longtemps qu'elle fut tournée vers l'Occident. Dans cette abside se trouvait le trône de l'évêque et le siège des prêtres [1]; aussi elle



Intérieur de la basilique de Saint-Clément à Rome.

1. Ces sièges consistaient ordinairement en des bancs de pierre disposés au pourtour de l'abside. On en a retrouvé à la basilique St-Pierre de Genève. Cette disposition existe encore à l'église de Torcello, près de Venise.

V. *Revue de l'Art chrétien*, 1894 janvier.

prit le nom de *presbyterium.* Le sanctuaire faisait une certaine saillie sur les nefs, et était séparé de celles-ci par une balustrade nommée *cancelli* (1), établie entre les *ambons.* Cet espace rectangulaire contenait la *schola cantorum* ; entre cette schola ou *chorus* et le presbyterium était établie la *pergula* ou l'*iconostasis.* C'était un entablement destiné à recevoir des chandeliers, des lampes, des objets de culte, plus tard des images de saints et porté sur colonnettes.

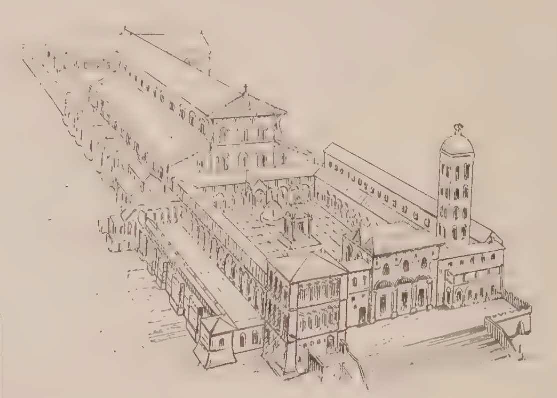
L'autel se dressait entre le chancel et l'abside, abrité toujours sous le *ciborium*, sorte de baldaquin, formé d'un riche couronnement porté sur quatre colonnes ; cet abri respectueux constitue une des plus hautes expressions de l'hommage rendu à la divinité.

Enfin deux annexes établies aux flancs de l'abside et nommés *pastoforium* servaient l'une de sacristie, l'autre de dépôt des offrandes de pain et de vin faites par les fidèles pour le saint sacrifice.

En élévation la basilique se présentait comme le montre le croquis ci-contre, qui offre une restitution de l'ancienne basilique de Saint-Pierre. Il faut faire abstraction des bâtiments s'élevant en deçà de l'atrium. La façade principale et celles du transept sont couronnées d'un fronton, percé de un ou deux rangs de fenêtres en triplet. Quand il n'y en a qu'un rang, celle du milieu est plus haute. Les petites nefs sont couvertes en appentis; la grande, en dos d'âne ainsi que le transept. La couverture est en tuiles plates à rebords. Entre les deux toits sont rarement percées des fenêtres. Le fronton de la façade est parfois percé d'un oculus.

1. Dans la *Coutume générale du pays de Hainaut* on met à la charge des décimateurs les réparations à faire aux *Chœur et Chanceaux* (Voir *Bull. de la Gilde St-Thomas et St-Luc*, 1871, p. 30).

Devant cette façade règne le narthex, avec sa colonnade, et son toit en appentis, derrière lequel s'ouvrent trois portes (1).



Restitution de l'ancienne basilique Saint-Pierre, par le Dr KRAUS.

Telle est la basilique primitive, reconstituée par les archéologues. Elle se modifiera bientôt, et se développera avec une logique, un esprit de suite remarquables (2).

La forme générale choisie dès lors pour l'église chrétienne était essentiellement bien adaptée au besoin liturgique. Cette forme a au surplus une valeur d'expression puissante. « Une secrète puissance, dit Lamennais, vous attire vers le point où convergent les longues nefs, là où réside, voilé, le Dieu Rédempteur de l'homme et réparateur de la Création, et d'où émane la vertu plastique, qui donne au temple sa forme. »

On trouve à titre d'exception, dès les premiers siècles, des églises de formes différentes, notamment à plan trifolié, à trois absides en trèfle comme le sanctuaire de Saint-Soter à Rome, ou en croix grecque, comme était la basilique dont les vestiges furent retrouvés vers 1900 par Mgr Wilpert

1. V. Alb. Lenoir, *Architecture monastique.*
2. V. *Ann. arch.* de Didron, t. IV, p. 142; t. VIII, 177; t. XIII, p. 140; t. XIV, p. 392; t. XVIII, p. 177.— *Basil. chrét.*, t. XIII, p. 145; *Basil. constant.*, t. V, p. 99; t. XXIV, p. 210; *Basil. primitives*, t. XVI, p. 71; *Basil. romanes*, t. I, pp. 342, 184; t. V, p. 97; t. XXIV, p. 280.

près de la voie Ardéatine, en même temps que la crypte de Saint-Damase.

Mgr Ephrem Rhâmard, patriarche syrien d'Antioche, a découvert à Mossoul des lettres manuscrites de 1654, contenant des textes, notamment le *Testamentum domini* dont les constitutions apostoliques n'ont été en quelque sorte que le commentaire ([1]).

On y voit comment était disposée l'église aux premiers temps du christianisme ([2]), au IIe siècle.

L'église avait trois entrées comme le type de la Trinité.

Le *Diaconicon* sera à droite de l'entrée de droite pour que l'on puisse voir les Eucharisties et oblations que l'on offre. Le *Diaconicon* doit avoir un atrium avec un portique qui l'entoure.

Il y aura dans l'atrium la maison du baptistère, ayant 21 coudées ([3]) de long pour figurer le nombre complet des prophètes, et une largeur de 12 coudées pour représenter ceux qui ont été constitués pour prêcher l'Évangile. Il y aura une porte pour entrer et trois pour sortir.

« L'Église aura la maison des catéchumènes qui sera aussi la maison de ceux qui doivent être exorcisés… Que cette maison ne soit point séparée de l'Église, c'est-à-dire de la maison sainte, puisqu'il est nécessaire que les catéchumènes qui s'y tiennent debout, écoutent les leçons, les cantiques spirituels et les psaumes.

« Ensuite que le trône (de l'évêque) soit vers l'Orient, et à droite et à gauche seront les places des prêtres. A droite s'asseoiront ceux qui sont plus éminents et plus honorables et qui travaillent au ministère de la parole; à gauche, ceux d'un âge moyen. »

Au même niveau, surélevé de trois gradins, est placé l'autel. — L'autel aura un voile de pur byssus; le baptistère est de même couvert d'un voile.

L'église a à droite et à gauche deux portiques, l'un pour les hommes, l'autre pour les femmes.

« Que l'on construise pour les commémoraisons un lieu où se tiendront le prêtre avec le premier diacre et les lecteurs qui nous crieront le nom de ceux qui offrent des oblations. »

« Le lieu du prêtre est derrière le voile, près des commémorations. Le lieu pour lire les leçons est près de l'autel, la « maison » de l'évêque est près de l'atrium; la « maison » des prêtres et des diacres est près du baptistère. Les diaconesses se tiennent près de la porte dominicale. Il y a un hospice à côté de l'église. « Mgr Battendier signale qu'il existe un type de cette église: celle de Choré à Constantinople. »

Dans le type précédent, l'église est orientée; le trône épiscopal est à l'Orient de l'abside; il a devant lui à droite et à gauche les prêtres. Les hommes et les femmes sont dans deux nefs latérales. Il y a trois portes, deux de côté pour l'usage des fidèles des deux sexes, celle du milieu pour le clergé.

Ce document concorde parfaitement avec les indications contenues dans les *Constitutions Apostoliques* ([1]).

L. Cloquet.

1. Mgr Battandier. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1899, p. 515.

2. V. Ch. XIX et suiv. du livre I, de *Testamentum domini*. Imprimé à Leipzig, chez W. Drugalio.

3. La coudée de cette époque oscillerait entre les 45 et 50 centimètres, ce qui donnerait pour le baptistère un espace de 10 mètres sur 6.

1. *Const. Apost.*, livre II, chap. 5-7. *Patr. grec.*, Migne. t. II, p. 725.



Mélanges.

Epaves.

ORSQU'EN 1898, je fis paraître dans la *Revue* [1], sous le titre d'*Épaves*, un certain nombre d'objets en ivoire, échappés au naufrage de la fin du XVIIIe siècle, je me proposais de continuer les années suivantes. Des circonstances indépendantes de ma volonté m'en ont empêché.

Sous ce même titre, je reprends mon travail et vais présenter aujourd'hui aux lecteurs d'autres pièces intéressantes de diverses matières, en les accompagnant d'une courte notice. N'est-il pas oiseux, en effet, de donner de longues descriptions, quand on peut fournir des reproductions aussi fidèles?

I. — Trois Croix processionnelles.

LA plus grande, appartenant au Musée archéologique d'Angers, est en bois, couvert d'une lame de cuivre mince, estampée et dorée. Le Christ n'est pas rapporté sur la croix. La tête elle-même, malgré son relief de deux centimètres, est repoussée dans le même morceau que tout le reste.

Ainsi devaient être exécutées les statues d'Apôtres, de Prophètes et de Chanoines, qui décoraient les arcades du tombeau d'Ulger, évêque d'Angers, mort en 1149. C'est, il me semble, cette date qu'il convient d'assigner, à quelques années près, à cette curieuse croix, dont les quatre extrémités, jadis ornées de cabochons, sont actuellement détériorées. Remarquez la forme de la tête du Christ. Il ne porte pas de couronne ; ce n'est guère qu'au XIIIe siècle qu'on lui donne une couronne royale et plus tard la couronne d'épines. Un riche rinceau serpente sur le revers de la croix, et rejoint les symboles des Évangélistes à l'Agneau placé au centre. Ne dirait-on pas les fleurons du rinceau, empruntés aux tapis persans ou aux sculptures sarrazinoises ? Réminiscence de l'art oriental, bien facile à comprendre à une époque où les artistes avaient sans cesse sous les yeux tant de tissus, d'émaux, de coffrets et d'objets de toute nature, rapportés avec enthousiasme d'Outre-Mer par les Croisés et les navigateurs.

Peu de chose à dire des deux petites croix de Limoges, qui sont figurées près de la grande. Elles appartiennent au musée diocésain et datent du XIIIe siècle. Le Christ y porte la couronne royale.

II. — Trois fragments de dais, en cuivre fondu, du XIIe siècle.

LE Musée archéologique possède, sous le numéro 1839, cinq beaux fragments, dont je reproduis les plus remarquables. S'il faut en croire le catalogue, ils proviendraient *d'une couronne de lumières, ayant appartenu à une église d'Angers, à Saint-Pierre peut-être.* Cette opinion me paraît inadmissible : je croirais bien plus volontiers qu'ils sont sortis d'une châsse ou d'un retable d'orfévrerie. Un grand arc et un petit se présentant alternativement couronnaient soit des figures isolées, soit des groupes de personnages en relief, posés sur un fond plat, peut-être même émaillé. Comme ils sont variés, intéressants et rappellent bien les dais en pierre sculptés sur certains portails romans, ceux du retable

1. Pages 287 et 468.

de Carrière Saint-Denis ou encore les tourelles rondes ou carrées des couronnes de lumières d'Hildesheim et d'Aix-la-Chapelle !

Leur décoration, l'entassement étrange des toitures et des dômes, surtout certains ornements retroussés aux extrémités des couvertures en briques de ces monuments bizarres font songer immédiatement à l'*architecture chinoise* (pagodes, tour de porcelaine de Nankin, etc.). De même que sur les bordures des médaillons de certains

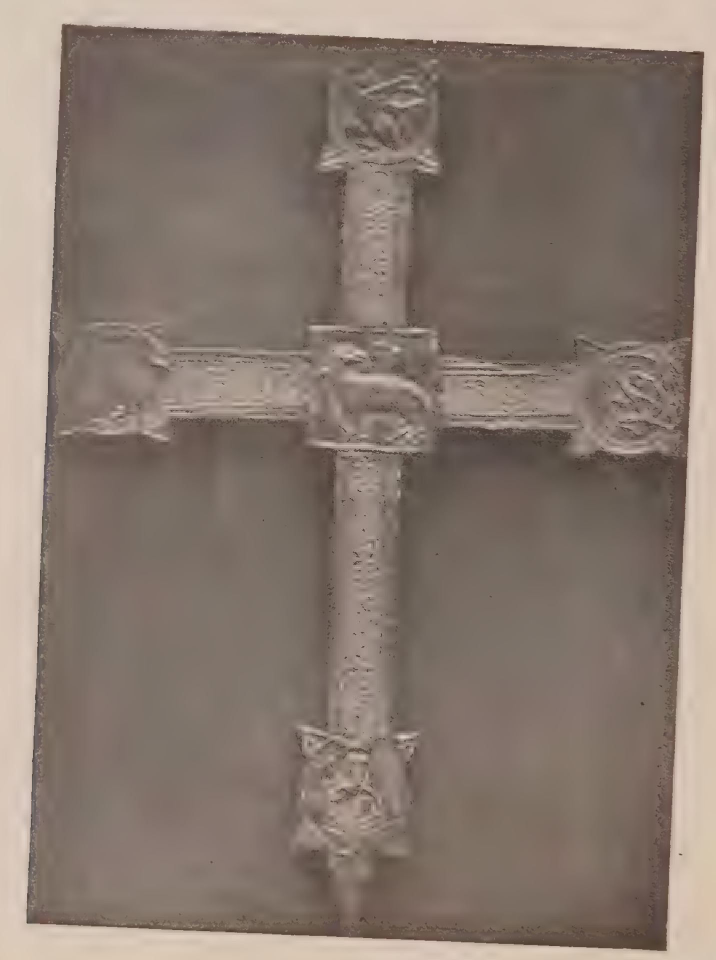


Trois Croix processionnelles.

vitraux, sur les orfrois des vêtements de quelques personnages peints ou sculptés, comme aussi sur de nombreuses pièces d'orfévrerie ou d'ivoire, les ouvriers se sont ingéniés à tracer (comme motif de décoration) des *caractères arabes ;* de même ici, comme sur la partie supérieure du bel émail de Geoffroi Plantagenet, on reconnaît des réminiscences de l'*art chinois.* Qu'en conclure ? Ceci, à mon avis : c'est qu'au XIIe siècle, des caravanes transportaient de Chine et de Perse en Asie-Mineure une foule d'objets, de provenances diverses et très éloignées, que les Croisés

introduisaient ensuite en Europe et dont nos ouvriers d'art (sculpteurs, fondeurs, brodeurs, orfèvres, émailleurs et autres) s'inspiraient volontiers dans l'exécution des travaux qui leur étaient confiés.

J'ai tenu à reproduire ces fragments pour faire ce rapprochement et provoquer sur ce point, je veux dire *l'influence des arts d'Extrême-Orient sur ceux de l'Occident*, les observations et l'attention des lecteurs de la *Revue*.



Revers de la grande croix processionnelle.

III. — Calice, patène, anneau et crosse de Michel de Villoiseau.

LE 17 octobre 1892, pendant qu'on creusait un canal dans la cour de la gendarmerie d'Angers, on découvrit un cercueil : celui de Michel de Villoiseau, évêque d'Angers, mort en 1261. L'église des Jacobins, construite par cet évêque, fut démolie en 1828 et occupait une partie de l'emplacement de la cour de la gendarmerie. Aucun doute n'est possible sur l'identité du défunt, dont les restes avaient été couverts d'un magnifique tombeau de cuivre doré et émaillé, vendu en 1724 par les Jacobins.

Le grossier dessin de Bruneau de Tartifume et la description qu'il en donne, permettent de s'en faire une idée :

« *Cet évesque ainsi estendu au long dudit* « *chœur, ayant les pieds vers l'autel, est en* « *cuyvre doré : il est mitré et enchappé. Les* « *bords de sa mitre et chasuble sont couverts* « *de pierres précieuses* (cristal ?) *grosses* « *comme œufs de pigeon et perles. Sa crosse* « *est de béril : le haut d'icelle et le bout d'en* « *bas de cuyvre doré. Le livre, qu'il tient est*



Trois fragments de dais, en cuivre fondu, du XIIe siècle.

« *pareillement de cuyvre doré. Sous ses pieds* « *il y a la figure d'un crocodile* (dragon) *et* « *avec quatre coings quatre lyons levés aussi* « *de cuyvre doré. Au fond et autour dudit* « *lieu où gist le susdit évêque, il y a des* « *lames de cuyvre doré enrichi de plusieurs* « *damasquinures et figures de plusieurs évê-* « *ques et religieux...* » Bruneau donne ensuite l'épitaphe.

A remarquer les douze petits chandeliers fixés sur la bordure et destinés à recevoir des cierges les jours d'anniversaires. C'est sous l'emplacement de ce superbe tombeau que furent découverts les restes du défunt

au milieu de lambeaux d'étoffe brune, des débris d'une lampe en verre et de ceux d'un épais cercueil garni de bandes et d'anneaux de fer, enfin, les objets suivants recueillis au Musée archéologique d'Angers :

1° Un calice en cuivre doré, très bas, de la forme usitée au XIIIe siècle.

Le pied rond et large, *pes rotundus et antiquæ factionis* (comme aurait écrit un rédacteur d'inventaire du XVe siècle), assure



Calice, patène anneau et crosse de Michel de Villoiseau.

la stabilité du calice, très maniable, grâce au nœud saillant et à côtes, dont il est orné. La coupe large et profonde est facile à purifier. Aucun ornement, sauf une croix fleuronnée et à double traverse gravée sur le pied.

2° Une patène, dont la partie creuse dessine un quatre-feuilles. Au centre une croix pattée et la main de Dieu bénissant. Sur le bord, voyez six *croissants* et six *losanges*, gravés.

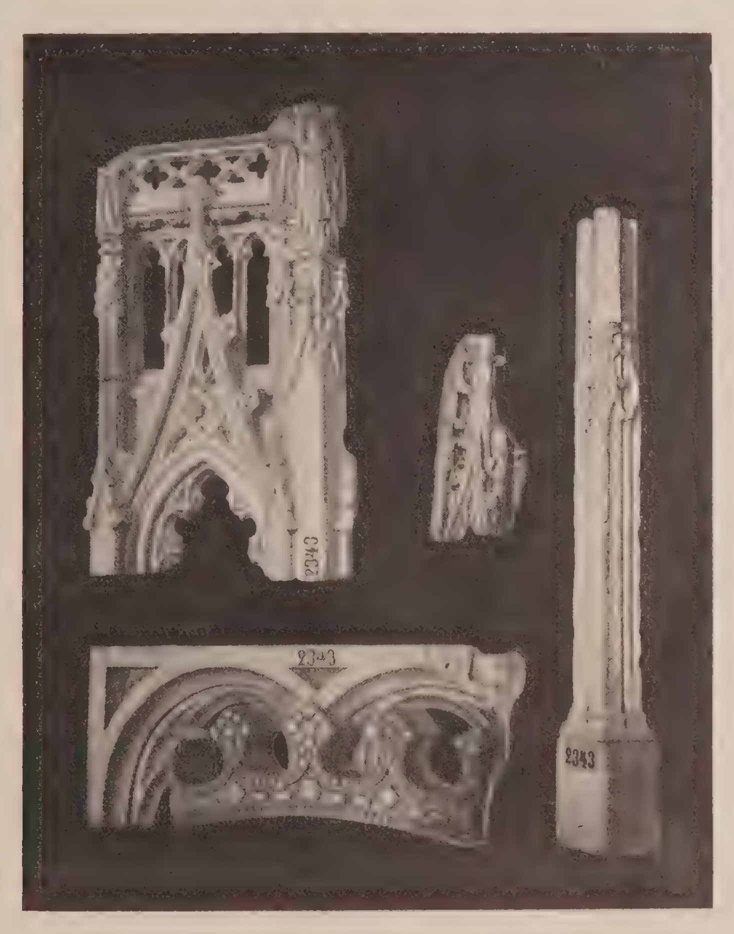
3° Un anneau d'or, très simple, orné d'un saphir blanc, retenu par quatre griffes.

4° Une crosse en cuivre doré d'un beau travail, mais d'une composition bien connue.

IV. — Restes des tabernacles de marbre blanc du tombeau du roi René.

L'IMAGIER *Jean Poncet* travaillait depuis quelques années au tombeau du roi René, quand, le 31 août 1450, fut rédigé *le darrain* (dernier) *marchié de la sculpture du roi.* J'y relève ce passage :

« *Item les grans tabernacles sont de XII* « *peneaulx, tous faitz, prez à polir, excepté* « *les assembler ; et aussi les piliers, qui sont*



Restes des tabernacles de marbre blanc du tombeau du roi René.

« *au long de la tombe sont à moictié faitz. Et* « *pour ce faire et accomplir...*

Le 14 juin 1452, on écrit en marge : « *ils sont touz prestz* ». Voilà bien, il me semble, la date exacte de ces délicates sculptures, les seuls restes du magnifique tombeau, saccagé en 1793 dans la cathédrale d'Angers et dont je donne la description très détaillée avec dessins à l'appui dans le volume III de *la Monographie.*

L. de Farcy.

Correspondance.

Belgique.

LA DROITE ET LA GAUCHE

Avis à nos Collaborateurs.



OMME nous le rappelions récemment (1), le Congrès d'archéologie tenu à Gand en 1896 s'est prononcé sur la proposition de M. le comte van der Straten Ponthoz, au sujet de la question du sens de la droite et de la gauche à admettre dans la littérature archéologique. Si les écrivains voulaient bien se conformer à la décision dont il s'agit ils éviteraient bien des équivoques dont ils sont les premières victimes vis-à-vis de leurs lecteurs. Nous nous permettons de demander du moins à nos Collaborateurs de vouloir, lorsqu'ils écrivent dans nos colonnes, observer qu'il est généralement admis parmi les savants d'employer les termes de droite et de gauche dans le sens objectif, c'est-à-dire que la droite d'un objet se trouve précisément à la gauche du spectateur qui le considère *et vice versa.* C'est du reste l'acception qui prévaut en liturgie et en héraldique.

France.



ANS l'étude du portail de St-Vincent de Berne, publiée par la *Revue* en mai 1904, M. G. Sanoner n'avait pu déterminer le sens précis du mot « indictum » gravé sur une banderole dans la direction que prennent les damnés. — M. l'abbé F. Ragu, curé de Langé (Indre), nous communique à ce sujet l'explication suivante : le terme « indictum », au moyen âge, voulait dire foire : il a formé le mot français « lendit ». Il pourrait donc avoir, sur la porte en question, un sens à peine détourné de sa signification habituelle : l'enfer est en effet non pas une société, non pas un classement régulier, mais une cohue, une assemblée désordonnée, une « foire », où les cris se mêlent et se croisent, discordants. — Une parole de Job confirmerait cette explication « ubi .... *nullus ordo* et sempiternus horror inhabitat » (Job, X, 22). — « Indictum » voudrait donc ici dire « foire », dans le sens de désordre.

Cette interprétation est intéressante : sur un monument français elle aurait peu de chances d'être exacte ; elle peut l'être à Berne, étant donné l'esprit original des imagiers allemands et le tour souvent imprévu des inscriptions choisies par eux.

1. Voir *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 228.

Italie.

Florence : L'effigie du franciscain Leonardo Datti ; les statues de l'ancienne façade du dôme de Sainte-Marie de la Fleur. — Rome : La Bibliothèque du Vatican ; le portrait de S. S. le pape Pie X. — Les tapisseries flamandes en Italie. — Domodossola et Genga : découvertes de fresques. — La chape d'Ascoli.



LORENCE. — La République de Florence n'avait pas de corps diplomatique ; elle confiait les missions à des citoyens qu'elle jugeait capables de les remplir ; quelles que fussent leurs positions sociales. Un franciscain, Leonardo Datti, rendit ainsi à la République d'importants services ; à sa mort, en 1424, la seigneurie décréta que ses restes seraient déposés devant l'autel de l'église Santa Maria Novella desservie par les dominicains et chargea l'illustre sculpteur Ghiberti d'exécuter en bronze un bas-relief avec la figure couchée du frère.

Plus tard, le monument fut relégué derrière l'autel et caché par les boiseries de l'orgue ; on avait beaucoup de peine à le découvrir.

Il vient d'être remis à sa place primitive ; pour le préserver on l'a recouvert d'une plaque épaisse de verre. L'idée du verre n'est ni heureuse, ni logique ; il semble qu'il était facile de trouver un moyen plus pratique de préserver cet ouvrage.

Après la démolition de la façade inachevée du Dôme de Sainte-Marie de la Fleur, en 1588,



S. Jean Évangéliste, par DONATELLO (1386-1466), cathédrale de Florence. (Photographie ALINARI.)

les statues qui la décoraient furent dispersées en partie et en partie réservées pour l'intérieur de l'édifice.

Les Évangélistes furent placés dans les quatre chapelles au fond du chœur appelé la Tribune de San Zanobi, parce que le corps de ce saint très vénéré à Florence est conservé là dans une châsse en bronze sculpté par Ghiberti de 1432 à 1440.

Les Évangélistes ont pour auteurs :

Saint Marc, Nicolo Lamberti, plus connu sous la nom de Nicolo d'Arezzo (✠ 1420 ?)

Saint Luc, Nanni d'Antonio di Banco (✠ 1421).

Saint Mathieu par Bernardo Ciuppagni (1381-1457).

Saint Jean par Donatello (1368-1466).

Parmi ces quatre ouvrages le saint Jean de Donatello se distingue d'une façon très nette ; c'est une œuvre de grand style. Les Florentins ont pour elle une affection particulière et veulent que la tête de saint Jean ait inspiré le Moïse de Michel-Ange.

Les quatre Évangélistes étaient fort mal placés dans les chapelles du chœur, on les voyait à peine.

Ils viennent d'être enlevés et mis en bonne lumière, dans les nefs de gauche et de droite du Dôme.

Quatre Pères de l'Église étaient également sur la façade.

Saint Jérôme et saint Ambroise sculptés en 1396 par Piero Johannes Tedesco.

Saint Augustin et saint Grégoire par Nicolo d'Arezzo.

En 1622, on eut la fâcheuse idée de les placer sur des socles, hors la Porta Romana à l'entrée de l'avenue du Palais du Poggio Imperiale ; et de les transformer en poètes couronnés de lauriers, puis elles furent mutilées stupidement.

Un ancien conservateur du musée du Louvre, feu Courajod, érudit, mais trop passionné et par moment trop léger dans ses appréciations, les a qualifiées d'*horribles magots*, comme s'il était possible de juger des statues défigurées, mises à la portée de la main alors qu'elles ont été conçues pour être placées très haut sur une façade.

L'administration s'occupe actuellement à les faire réparer autant que possible.

Le musée de l'Opéra du Dôme possède l'*Annonciation* en deux statues par Jacopo di Piero (1396), qui était au-dessus de la porte majeure de la cathédrale et la Vierge avec l'Enfant par Nicolo d'Arezzo. Le duc Gaetano Sermonetta a

fait don en 1895 à la cathédrale de la statue du pape Urbain VIII attribuée à Andrea Pisano (1273-1349).

Ainsi douze statues de l'ancienne façade sont sauvées et pour bien faire on devrait enlever les quatre Pères de l'endroit où ils sont et les mettre en sûreté au Dôme ou au musée de l'Opéra.

Rome. — La Bibliothèque du Vatican a décidé de mettre à la disposition du public, le répertoire musical de la chapelle Sixtine. Il se compose d'environ 250 documents manuscrits ou imprimés du XVe au XVIIIe siècle ; parmi les pièces les plus précieuses se trouvent les chants composés par ordre du pape Pie II : pontificat de 1458 à 1464.

Le professeur E. Petersen, directeur, depuis 1887, de l'Institut archéologique allemand, a donné sa démission ; il a été remplacé par le professeur Koerte, archéologue distingué.

M. Charles Duvent, peintre français, a été admis à faire le portrait de S. S. le pape Pie X. M. Duvent représentera le Pontife assis sur la *sedia gestatoria* donnant la bénédiction ; l'artiste a obtenu plusieurs médailles aux salons de Paris et est décoré de la Légion d'honneur.

Les tapisseries flamandes en Italie. — Elles sont très nombreuses, beaucoup plus qu'on le suppose généralement ; j'en ai remarqué dans de petites localités et dans des collections particulières, qui n'ont pas été notées dans les écrits sur la tapisserie.

Ce serait un travail de grand intérêt, mais long, difficile et onéreux d'en faire l'inventaire; il pourrait comprendre aussi les tapisseries exécutées en Italie par les tapissiers flamands sur des modèles de peintres italiens.

A titre de simple renseignement, je reproduis une *Adoration des Rois Mages* qui était il y a quelques années — mais qui, m'a-t-on dit, n'y est plus dans le palais du comte Lovatelli del Corno, à Ravenne.

Domodossola. — Dans une chapelle située près de Domodossola, ensevelie en partie sous les alluvions d'un cours d'eau, on a découvert des fresques du XIIIe siècle antérieures à l'époque Giottesque.

Genga (province d'Ancone). — Sur l'un des murs intérieurs de l'église Santa Maria del Pianto on a découvert une grande fresque reproduisant la Madone avec l'Enfant Jésus.



S. Luc, par Nanni d'Antonio di Banco († 1429), cathédrale de Florence. (Photographie Alinari).

La peinture est du XIVe siècle.

La chape d'Ascoli (1). — La chape volée en

1. Voir l'article de M. de Farcy dans notre livraison de janvier.

1902 est retrouvée, mais elle ne sera pas rendue à Ascoli.

M. Herrera, professeur à l'université de Bruxelles, avait vu ce précieux objet à Ascoli ; il le reconnut au South Kensington museum de Londres où il était exposé.

Le gouvernement italien en fut informé et envoya à Londres M. Corrado Ricci, l'éminent directeur des Galeries Royales de Florence.

M. Herrera ne s'était pas trompé.

On sut alors que la chape appartenait à M. Pierpont Morgan, le célèbre banquier de New-York et qu'il l'avait provisoirement déposée au musée de Londres.



L'Adoration des Rois mages, tapisserie flamande, jadis au comte LARATELLI DEL CORNO à Raveune.

M. Pierpont Morgan l'avait acquise au prix de 350.000 francs, dit-on.

Le gouvernement italien et le pape firent faire des démarches pour en obtenir la restitution ; elles réussirent sans difficultés.

M. Pierpont Morgan restitua la chape sans aucune indemnité ; seulement il exigea qu'elle ne fît pas retour à Ascoli où elle avait été mal gardée et qu'elle devînt la propriété de l'État.

M. Morgan consacre des sommes énormes à l'achat d'œuvres d'art. On parle de plus de cinquante millions déjà dépensés ; il aurait acheté notamment un tableau de Raphael pour 2.500.000 francs. Par exemple on ne dit pas lequel ?

GERSPACH.

Allemagne.

OUS accueillons avec plaisir quelques lignes rectificatives que nous adresse M. Hedicke, l'auteur de l'excellente et substantielle étude sur le sculpteur montois Jacques Dubroeucq, que nous avons analysée dans une livraison précédente.

Il est possible que, peu familiarisé à la langue

allemande, nous ayons compris dans un sens trop absolu l'assertion (que nous avons trouvée étonnante), qu'avant 1500 il n'existait pas d'art plastique national aux Pays-Bas. Les travaux de Waagen sur la sculpture tournaisienne, ceux de feu J. Rousseau et du chevalier Marchal sur la sculpture en Belgique, le bel ouvrage de M. J. Helbig sur la sculpture au pays de Liége et aux bords de la Meuse, les études de M. J. Destrée sur les retables flamands, ont mis en évidence un art qui ne peut être nié, si modeste qu'il paraisse en comparaison avec les splendeurs de l'art français. Les personnalités marquantes n'abondent pas en France à l'âge d'or du XIII[e] siècle; là comme en Belgique ce sont des artisans, qui décorent les édifices, et les uns comme les autres ont visé la sculpture monumentale et ont atteint leur but de manière superbe.

Quoi qu'il en soit, il appartient à l'auteur de développer sa pensée, et nous lui laissons la parole.

Strasbourg, 24 mars 1905.

Monsieur,

En lisant le compte rendu de mon livre sur Jacques Dubroeucq pour la *Revue de l'Art chrétien* que vous avez bien voulu m'envoyer j'ai fait la note suivante : « *avant 1500 ou même avant Rubens cette contrée n'a pas connu d'art plastique national.* » Je dis p. 6, l. 16 : « Lassen wir die burgundische Sluterschule ausser Betracht, so besass der Länderkomplex der damaligen Niederlande keine selbständige nationale Plastik WIE ETWA FRANKREICH (comparable à celle de la France par exemple). » Je cite comme des productions du moyen âge, p. 6, l. 22 ss. : « Einzelne Statuen an Kirchenportalen, Grabstatuen, gemalte Plastik », et de la période du réalisme, p. 7, l. 10 : « die zahllosen Altäre aus Stein und Holz, Lettner, Sakramentshäuschen, Chorausstattungen ».— Je dis seulement p. 8, que « *avant Rubens* » il manque des « führende Persönlichkeiten und originale Individualitäten höherer Ordnung in der Plastik ».— « Il n'y a que des artisans habiles qui ne visent pas à la sculpture monumentale, » p. 7, l. 19 : « Die Meister sind sämtlich höhere Kunsthandwerker und industrielle Unternehmer an der Spitze vielköpfiger Werkstätten und gelangen nicht zu Problemen der Grossplastik, nicht zur Monumentalität » : est dit *seulement pour les sculpteurs d'autels de la période du réalisme*, *pas* pour les *imagiers du moyen âge*. — J'appelle Dubroeucq seulement le premier sculpteur de grand style de la *période de la renaissance en Belgique*, nulle part je ne l'appelle généralement le premier « sculpteur » belge. — C'est donc par erreur que vous m'attribuez une assertion étonnante au sujet de Dubrœucq.

Agréez, Monsieur, etc.

Robert HEDICKE.

Monsieur Hedicke ajoute quelques corrections dont nous tiendrons compte dans notre *errata* de fin d'année.

Pologne.

Monsieur,

JE vous envoie deux images très curieuses sous le rapport iconographique.

La première représente « La croix des Évangélistes ». Nous y voyons au milieu une Immaculée Conception. Le type du Dieu le Père,



Croix russe.

des quatre Évangélistes, même de Notre-Dame et de l'Enfant Jésus est byzantin ou pour mieux dire russe (1).

La seconde est une reproduction d'un reliquaire de la Ste Croix qui se trouve à Lublin, Royaume de Pologne.

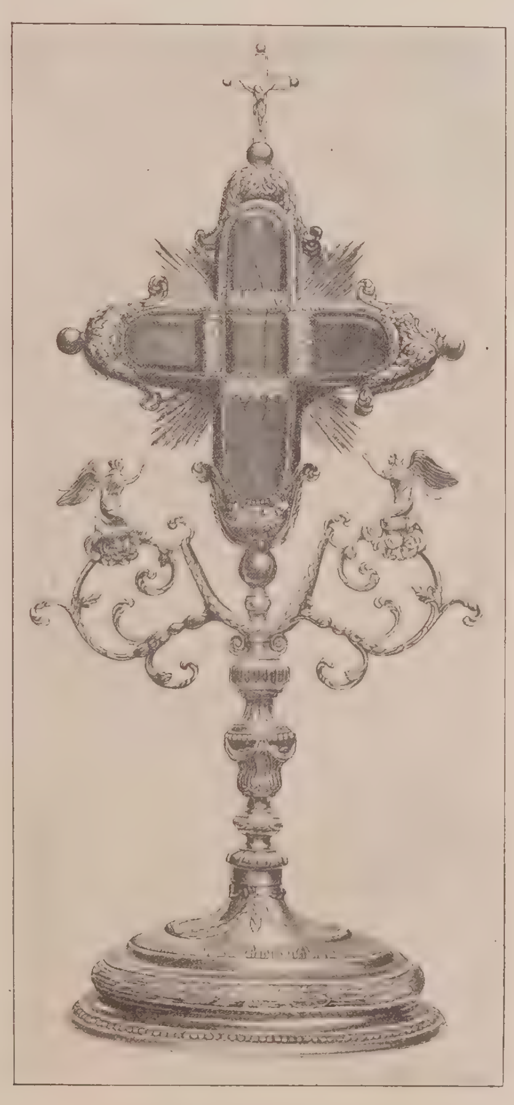
1. Il serait intéressant que notre correspondant puisse fixer la provenance de cette image.

Constantin et Basile, Empereurs d'Orient, ont fait cadeau de cette relique à leur sœur Anne, qui épousa Vladimir, prince de Kieff. Un de ses successeurs, le prince Yvan Gregorovitch, donna cette croix à André, évêque de Kieff, dominicain, qui, en l'année 1420, l'offrit au couvent des Frères Prêcheurs ; elle se trouve actuellement à Lublin dans une chapelle spéciale. Elle est, après celle de l'église de Ste-Gudule à Bruxelles, la plus grande partie de la Ste Croix. (*Mémoires sur les instruments de la Passion de N. S. J. C.*, par Rohault de Fleury. Paris, 1870.)

L'authenticité de cette relique a été confirmée par beaucoup de miracles reconnus par le pouvoir ecclésiastique.

Agréez, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

A. Brykczynski.



Reliquaire de la Sainte-Croix à Lublin.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. — *Séance du 3 février 1905.* — M. Dieulafoy annonce qu'on vient de découvrir à Grenade, en creusant une tranchée dans la Gran Via, un trésor composé de 600 deniers en parfait état de conservation. Ces monnaies sont rondes; elles se réfèrent à une période de la domination arabe qui était déjà connue.

M. Clermont-Ganneau fait connaître que, grâce à l'initiative éclairée du prince d'Arenberg, l'administration du canal de Suez a décidé d'entreprendre des fouilles archéologiques dans la région traversée par le canal. La direction de ces recherches a été confiée à M. Clédat, de l'Institut archéologique oriental du Caire. Le point choisi pour la première campagne est le Tell el Herr, situé entre le canal et Farama, l'ancienne Péluse, à 18 kilomètres environ de celui-ci.

Les premiers travaux ont été exécutés en janvier d'après les résultats des sondages. M. Clédat écrit qu'il a la certitude de recueillir sur ce point des monuments de l'époque saïte.

M. Hamy donne lecture d'une note sur les résultats archéologiques des explorations sahariennes de M. Foureau.

— M. Delisle annonce à l'Académie, de la part de M. de Mély, qu'une photographie du saint Suaire de Turin, autre que celle qui a été mise en vente, a été faite et qu'elle a donné une épreuve *positive*, ce qui doit faire tomber la légende du suaire *négatif*.

— M. Havet fait une communication sur « la mise en relief par disjonction dans le style latin ».

M. Pottier donne lecture d'une note sur le bronze de Naples dit d'Alexandre à cheval.

Séance du 11 février. — M. Heuzey entretient l'Académie des nouvelles découvertes faites en 1904 par le capitaine Cros, chef de la mission scientifique de Chaldée.

Pour la première fois, le plan d'ensemble de l'antique cité de Sirpourla a pu être établi avec ses lignes de défense, avec ses portes, avec le tracé d'un bassin relié au fleuve par un canal qui faisait de la ville un véritable port de rivière. Pour la première fois aussi une nécropole a été découverte et fouillée, et de nombreuses antiquités ont été recueillies.

M. Schlumberger lit un mémoire sur un célèbre reliquaire d'argent, d'origine byzantine, en forme d'église à coupole, conservé au trésor fameux de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et dans lequel est déposé, depuis des siècles, le chef d'un des saints du nom d'Anastase. Ce reliquaire, d'un très beau travail, porte trois inscriptions pieuses. Une quatrième donne le nom et le titre du donataire, un haut fonctionnaire byzantin des XI[e] et XII[e] siècles. Cette dernière n'avait pas été lue correctement jusqu'ici ; M. Schlumberger en donne la lecture suivante qui peut être considérée comme certaine : « Seigneur, protège ton serviteur Eustathios, anthypatos (proconsul), patrice et stratigos (ou gouverneur) d'Antioche et du thème de Lycandos. » Ce thème était un des gouvernements militaires des frontières de l'empire byzantin en Asie Mineure. La précieuse relique a probablement été rapportée d'Orient en Allemagne à l'époque des croisades.

M. Pottier étudie le bronze du musée de Naples appelé « Alexandre à cheval ». Il montre que cette détermination doit être fausse.

Séance du 23 février. — M. Gustave Schlumberger fait passer sous les yeux de l'Académie la photographie d'un reliquaire d'argent byzantin du XIII[e] siècle qui a été retrouvé dans l'île de Majorque et quatre superbes bagues d'or, également byzantines, qui font partie de sa collection.

Le reliquaire découvert dans un coffre de la cathédrale de Palma, où il a peut-être été apporté par quelque soldat de la fameuse compagnie catalane, contient, d'après les inscriptions, du sang de sainte Barbe et des fragments d'os des saints Étienne et Panteleimon.

Les quatre bagues ont appartenu : la première à la *basilissa* Irène Dukas, seconde femme d'Alexis Comnène, mère de la célèbre Anne Comnène ; la seconde, probablement à la fameuse Theophano, qui y a fait graver son nom à côté de celui de son amant Jean Tzimiscès ; la troisième, à un officier des corps barbares de la garde impériale au X[e] siècle ; la quatrième, enfin, à un chef de ces bandits Apelates dont le nom revient si souvent dans les poèmes héroïques et les chansons de gestes du moyen âge oriental aux X[e] et XI[e] siècles. Tous ces bijoux sont d'une conservation parfaite.

Séance du 3 mars. — Le D[r] Hamy présente et commente quatorze grandes planches qui reproduisent les copies d'inscriptions rupestres exécutées par le capitaine Deleuze à la Gara du Chemfa, au Sud-Ouest d'In-Salah-Tidikelt.

Ces inscriptions, entremêlées de figures naïves représentant des hommes et des animaux, ont été l'objet d'une notice de M. Flamand qui est également présentée à l'Académie.

Séance du 17 mars. — L'Académie partage le prix Saintour entre le comte Paul Durrieu, pour sa publication des *Très riches Heures du duc de Berry*, et M. Fernand Mazerolle, pour ses *Médailleurs français du quinzième siècle au milieu du dix-septième.*

M. G. Schlumberger s'attache, depuis des années à recueillir les sceaux qui ont jadis scellé la correspondance des princes et des prélats établis en Syrie à la suite de la croisade.

Ces sceaux, infiniment rares, portent des représentations parfois très curieuses des édifices militaires ou religieux élevés par les barons francs d'Outre-Mer, dans leurs capitales de Palestine et de Syrie.

Depuis trente années, M. Schlumberger a réuni à peine une cinquantaine de ces petits monuments qu'il se propose de léguer au Cabinet des médailles de France. Aujourd'hui il présente et commente devant l'Académie quatre de ces sceaux très précieux qu'il vient d'acquérir : celui du roi Amaury II de Jérusalem, portant au revers les trois principaux monuments de la ville sainte admirablement conservés ; celui de Balian d'Ibelin, seigneur de Naplouse, qui défendit Jérusalem contre Saladin, en 1187 ; celui du vicomte ou châtelain de Tripoli de Syrie ; enfin celui d'un seigneur de la place forte de Maraclée. sur la mer de Syrie, avec, au revers, la représentation du donjon formidable de cette cité.

Séance du 24 mars. — M. S. Reinach montre que quatre statues de la colonne Trajane dans la scène de l'embarquement des Romains à Ancône, doivent être considérées, l'une comme la réplique de la *Venus genitrix* sculptée par Arcésilas pour le temple de Vénus à Rome, les trois autres, comme représentant Neptune, Hercule et Palémon-Portunus. La réplique de la *Venus genitrix* est particulièrement importante, parce qu'elle confirme l'emploi de l'original à Rome comme statue du culte.

Société des Antiquaires de France. — *Séance du 1er février 1905.* — M. Pallu de Lessert fait une communication sur les routiers romains et la déformation des noms de lieux dans l'Afrique romaine.

M. Monceaux étudie le déchiffrement d'une inscription incise dans un grand *dolium* de terre cuite provenant de Mauretanie et conservé au musée de Carthage.

M. de Mély donne lecture d'une note sur le vase Sellières et d'une autre sur les fouilles exécutées par M. René Merlet dans la cathédrale de Chartres, fouilles dont nous avons fait connaître les résultats [1].

Séance du 8 février. — M. Lefevre-Pontalis donne quelques renseignements sur les fouilles de la cathédrale de Chartres.

M. Frothingham communique des photographies d'un ancien modèle en carton de l'église Saint-Maclou de Rouen (1432-1519). M. de Lasteyrie appuie les conclusions de M. Frothingham.

M. Dimier communique la photographie d'un portrait d'homme du musée d'Avignon, qu'il convient d'attribuer à l'anonyme dit pseudo-Amberger ou peintre de Rieux-Châteauneuf, auteur de deux petits portraits au musée de Vienne, du portrait de Jean de Rieux-Châteauneuf à M. Butler de Londres, et de plusieurs autres pièces excellentes. Le portrait d'Avignon excède par les dimensions tous les autres, et mérite de tenir la tête de l'œuvre catalogué jusqu'ici. On l'a longtemps attribué à Holbein.

M. Cagnat revient sur les noms des villes africaines terminés en *us*, dont il a été question à la dernière séance.

Séance du 15 février. — M. A. Blanchet fait une communication sur le château de Gentilly, ancienne propriété des comtes de Savoie, et sur plusieurs peintres italiens et français qui ont travaillé, en 1316, pour le château.

M. Magne communique une inscription hébraïque de la fin du XIVe siècle, trouvée à Paris, au coin de la rue d'Ulm et de la place du Panthéon.

M. C. Mareuse présente des photographies de la crypte de l'église de Maude.

M. Roman fait une communication sur le sceau des forestiers au moyen âge.

M. Mayeux revient sur les fouilles de la cathédrale de Chartres.

Séance du 22 février. — A l'occasion de la retraite de M. Delisle, administrateur de la Bibliothèque Nationale, la Société adresse à l'illustre savant, son doyen, l'expression de ses sentiments de respectueux attachement.

La *Revue de l'Art chrétien* s'associe à l'hommage si justement décerné à notre ancien et éminent collaborateur.

M. Monceaux étudie des antiquités chrétiennes récemment découvertes dans la province de Constantine.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1904, p. 346.

M. Héron de Villefosse présente un fragment de fresque de style mycénien trouvé en Crète et récemment acquis par le musée du Louvre. Il présente également une lame de poignard ornée de fines incrustations provenant des environs de Béziers.

Séance du 1er mars. — La Société procède à l'élection de deux membres résidants :

Est élu en remplacement de M. Guiffrey, précédemment élu membre honoraire, M. Mazerolle, archiviste de la Monnaie.

Est élu en remplacement de M. Wescher, décédé, M. Marquet de Vasselot, attaché au musée du Louvre.

Séance du 8 mars. — M. Costa de Beauregard présente une œnochoé découverte en 1840 dans les fouilles du canal de l'Aisne, par M. l'ingénieur Onfroy de Bréville.

M. le capitaine Espérandieu présente le moulage d'un plateau qui porte l'empreinte d'un cachet d'oculiste.

M. Jules Maurice fait une communication sur un médaillon de Constantin conservé au cabinet des médailles, qui représente l'empereur transmettant le pouvoir à ses fils. A ses pieds, une panthère figure le paganisme vaincu, et un phénix complète l'idée de survivance du pouvoir impérial.

M. Marquet de Vasselot présente une coupe persane du XIIIe siècle ornée d'une fausse inscription.

Séance du 15 mars. — M. Lefèvre-Pontalis entretient la Société des études publiées depuis 1895 par Goodyear, conservateur du musée de Brooklin à New-York, sur l'architecture du moyen âge.

M. Blanchet communique un sceau italien de 1265 conservé au chapitre de Westminster.

M. Prou lit un mémoire de M. Perreault-Vabot sur les pierres tombales de l'église de Bagneux.

M. Héron de Villefosse lit une note du Père Jalabert sur une inscription latine trouvée par le R. P. Lammens au cours d'un voyage dans l'Amanus et la région d'Antioche.

Séance du 22 mars. — M. Cagnat communique au nom de M. Gauckler, quelques inscriptions trouvées dans les ruines de l'ancienne Sezermes en Tunisie.

M. Marquet de Vasselot présente une statuette de bronze qui semble avoir été exécutée en double au commencement du XIe siècle.

M. Lefèvre-Pontalis communique la photographie d'une curieuse pierre qui existe à Maule (S. et O.) et qui paraît avoir été à une époque avancée du moyen âge un appareil de lavage.

Séance du 29 mars. — M. le baron de Baye fait une communication sur un certain nombre de pièces émaillées conservées dans la cathédrale de la ville de Vladimir et au couvent de St-Antoine le Romain près de Novgorod la Grande.

M. le comte Durieux présente deux petits tableaux de l'École française datant de la fin du XIVe siècle qui représentent des scènes de la Passion.

M. Dimier entretient la société de deux peintres du XVIe siècle qui ont travaillé pour l'Angleterre, Jean Decour et Pierre Oudry.

M. Chenon, au nom de M. Eug. Hubert, présente une parure reproduisant une fresque de l'église St-Marcel-lez-Argentan (Indre) qui remonte au commencement du XVIe siècle.

M. le président annonce que la ville de Macon vient de rentrer en possession de trois miniatures du célèbre manuscrit *De la cité de Dieu* de S. Augustin.

Séance du 5 avril. — M. de Mély donne lecture d'une étude sur le trésor de la sacristie patriarcale de Moscou.

M. Lafaye présente un certain nombre de bronzes antiques provenant du Midi de la France et qui lui ont été communiqués par deux correspondants.

M. Ruelle signale un manuscrit grec de la Bibliothèque Nationale le 1039 du XIVe siècle.

Séance du 12 avril. — M. Vitry communique la photographie d'une statuette de pleurant bourguignon datant du XVIe siècle récemment acquise par le musée du Louvre.



Bibliographie.

MEDIÆVAL ART, FROM THE PEACE OF THE CHURCH TO THE EVE OF THE RENAISSANCE, 312-1350, by W. R. LETHABY.

L'ART DU MOYEN AGE, DEPUIS LA PAIX DE L'ÉGLISE JUSQU'A L'AUBE DE LA RENAISSANCE. 312-1350, par W. R. LETHABY. Londres, Duckworth et Cie, 1904.

VOICI un livre qui, sous un volume peu encombrant, — il contient à peu près 300 pages, embrasse l'histoire du développement d'un grand art ; pendant une grande époque, — plus de dix siècles : et j'ai hâte de dire à la louange de l'auteur, que le livre justifie son titre.

Tout au début, nous trouvons quelques aphorismes qui permettent de nous placer au point de vue de l'auteur. L'art, dit-il, c'est la pensée de l'homme exprimée par le travail de ses mains ; les monuments de l'art sont des témoins de l'histoire qui ne peuvent mentir : aussi les périodes de grande floraison de l'art répondent à l'apogée du développement historique des peuples.

L'auteur a beaucoup voyagé en Europe ; il a vu notamment l'Italie, la France et bonne partie de l'Allemagne. Il en a étudié les monuments et les œuvres d'art. Mais il connaît particulièrement l'Orient, et il a étudié ceux de la Turquie, de l'Asie-Mineure, de l'Arménie, et c'est à l'art monumental de ces régions que M. Lethaby semble devoir sa première formation. Il s'est attaché avec une prédilection particulière à l'analyse architectonique de Ste-Sophie de Constantinople qui lui a inspiré un volume publié il y a une dizaine d'années, — la meilleure monographie que dans les derniers temps on ait écrite sur cette incomparable basilique (1). Aussi dans toute son histoire des dix siècles de l'art au moyen âge, il aime à poursuivre l'influence de l'art byzantin, même là où cette influence peut paraître contestable.

Dès les premières pages du livre, il fait remarquer fort justement que, après le IVe siècle, Constantinople devient la capitale artistique du monde romain, et qu'elle conserve cette hégémonie jusqu'à l'élévation de l'empire de Mahomet. Plus d'un lecteur sera peut-être surpris de voir émettre l'opinion que même la disposition basilicale des églises chrétiennes a pris naissance et s'est développée en dehors de Rome. Déjà en 325, comme en témoigne une inscription trouvée sur une petite église basilicale construite à Orléansville en Algérie, cette disposition était en usage en Afrique, et Strzygowski pense que plusieurs des nombreuses églises bâties en Asie Mineure datent d'une époque préconstantinienne. Ce n'est donc pas dans les catacombes romaines que l'auteur cherche le type primordial du temple chrétien : il poursuit au surplus ce type avec autant de soin que de science dans ses développements successifs, et ce n'est pas un des moindres intérêts du livre de voir le plan terrier des églises antérieures à la période Carolingienne se former, grandir et aboutir à son entière floraison par la cathédrale française aux XIIe et XIIIe siècles.

Naturellement, M. L. s'arrête avec complaisance à l'époque Justinienne. L'empereur Justinien a été le plus grand bâtisseur du monde, et peu d'édifices font, en y entrant, l'impression que produit l'église de Ste-Sophie. La coupole en est plutôt spacieuse que haute, et le sentiment de son ampleur surpasse celui que l'on éprouve dans tout autre édifice existant. Les détails, après le système de construction que l'auteur a particulièrement étudié, sont d'un haut intérêt. Cependant bien d'autres édifices s'élevèrent à Constantinople pendant le règne de Justinien, et tandis que l'empereur bâtissait Ste-Sophie, l'impératrice Théodora commençait, dès 536, la construction de la vaste église des Saints Apôtres, et ce besoin d'ériger de grandes bâtisses se manifesta pendant toute une période.

M. L. a vu, il a étudié et analysé la plupart des édifices et des œuvres d'art dont il entretient le lecteur ; il est au courant des études archéologiques et du mouvement littéraire dont ces monuments ont été l'objet, notamment depuis un demi-siècle. Ces connaissances acquises dans l'examen personnel des monuments, ajoutées à celles des études faites par d'autres archéologues, assurent au livre sur l'art du moyen âge sa valeur au point de vue de la science et de l'enseignement. Ce qui en fait le charme, c'est que l'auteur, en présence des édifices et des œuvres d'art qu'il analyse, a souvent conservé l'enthousiasme du poète et de l'artiste. Tantôt nous avons rappelé une partie de ses impressions en présence de l'imposante basilique de Ste-Sophie. Il n'est pas moins ému par les grandioses beautés des cathédrales françaises, et l'étude comparée qu'il en fait est aussi complète que le permet l'ouvrage dont le plan est celui d'un abrégé. Son admiration se manifeste surtout en présence de leur magnifique statuaire et de leurs vitraux. Après

1. *The Church of Santa Sophia Constantinople, a Study of byzantine building*, by W. R. Lethaby and Harold Swainson. 1894, Maximilian & Co. London, New-York.

avoir analysé les qualités des vitraux français du XIIIe siècle, il ajoute : « Je suis forcé de dire que la verrière garnie de ses verres colorés me semble la forme de l'art la plus parfaite connue, c'est ce dont conviendra chacun qui a suivi par un après-midi d'été les nuances changeantes des fenêtres de Chartres, de Bourges ou de Reims depuis l'heure où l'ombre projetée des arcs-boutants tombe en larges bandes sur le verre incandescent, jusqu'au moment où leurs teintes s'éteignent dans les lueurs du crépuscule, pour se confondre avec la pénombre des voûtes. »

L'admiration de M. L. pour les arts plastiques et la statuaire du moyen âge n'est pas moins vive. Le chapitre consacré à cette étude commence précisément par l'examen de la cuve baptismale de Liége dont il a été question à diverses reprises dans nos derniers fascicules : Voilà ses remarques à cet égard.

« Nous ne pouvons suivre en détail le développement de la sculpture de la période romane, mais je dois faire en passant une observation sur les fonts en bronze de Liége, dont nous avons un moulage au Musée de South Kensington. C'est au point de vue historique l'œuvre d'art la plus remarquable qui me soit connue. C'est, comme on sait, le travail de Renierus, un orfèvre de Huy, près de Dinant, et a été fondu vers 1115. Il se compose d'un bassin de forme circulaire, entouré de sujets en hauts reliefs tirés de la vie de saint Jean-Baptiste, et posé sur douze bœufs. De longues inscriptions accompagnent les différentes scènes. Le groupe du baptême du Christ est d'une beauté extraordinaire. Trois anges « ministrants » obéissants, pleins de sollicitude et de joie, expriment le naturalisme angélique le plus parfait ; Jean prêchant au peuple pour le porter à faire de bons fruits de pénitence, est d'une égale beauté, un groupe de publicains, qui l'écoutent, auquel un soldat romain s'est joint est exquis. Je dois confesser que je ne puis me rendre compte de la généalogie du style de la sculpture de cette œuvre hors paire. Il est si libre et sans la moindre trace d'archaïsme ! Comme travail de la fonte de bronze, l'œuvre dérive sans doute des écoles allemandes : une influence byzantine est évidente dans la composition. »

En appréciant d'une manière générale la sculpture du moyen âge, M. L. dit :

« Deux fois dans l'histoire l'art de la sculpture a atteint une hauteur qui lui donne une place à part de toutes les autres périodes. La belle sculpture grecque comme la sculpture gothique doivent être regardées comme la couronne de l'architecture. Chacune d'elles a eu la puissance de combiner plusieurs œuvres pour en faire un grand ensemble ; dans toutes, le sujet traité offre à un haut point un caractère épique et le travail de l'artiste répond dignement à l'objet qu'il a voulu traiter. »

Le livre est d'ailleurs plein d'aperçus intéressants et d'une lecture attachante : quelques petites erreurs de détail méritent à peine une rectification. Ainsi l'abbaye de Rolduc ne se trouve pas dans le Hainaut, mais dans la province Rhénane près d'Aix-la-Chapelle, mais ce n'est pas la peine de s'y arrêter. Je tiens à ajouter que le livre est très richement et très utilement illustré : 124 gravures contenant bon nombre de plans sont disséminées dans le texte, et 66 planches hors texte reproduisent, généralement au moyen de clichés photographiques, les monuments et les détails décoratifs les plus remarquables, décrits dans le livre.

J. H.

GUIDE ILLUSTRÉ DU MUSÉE LAPIDAIRE D'ARLON, par J. B. SIBENALER, conservateur du musée, membre correspondant de la Commission royale des monuments etc. *(Extrait des Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg.)*

Le musée lapidaire d'Arlon est connu depuis longtemps des érudits et tout particulièrement des savants qui ont étudié les derniers siècles de la domination romaine sur les rives de la Moselle, de la Meuse et de ses affluents. Mais on n'a compris toute l'importance de ce musée au point de vue de l'art et de l'archéologie, que depuis quelques années ; c'est-à-dire depuis que les monuments qui le composent ont été retirés de la cave où ils étaient réunis et où à peine on pouvait les voir, pour être placés dans le local convenable et bien éclairé où ils se trouvent maintenant.

C'est par les soins de son conservateur, M. Siebenaler, que ce transfert a été opéré, et c'est par ses soins encore, qu'un catalogue vient d'être publié. Après une bonne installation, un classement convenable; ce complément devenait nécessaire pour donner au musée toute sa valeur au point de vue de l'enseignement, de l'utilité historique et de l'intérêt que le public doit y porter.

Disons tout d'abord que ce guide se présente sous un aspect élégant de nature à satisfaire les plus difficiles. C'est une jolie brochure grand in-8o de 132 pages, ornées d'un grand nombre de clichés bien réussis ; après la visite du musée, ce guide illustré sera pour le touriste non seulement un souvenir agréable à emporter, ce sera souvent un livre de notes très utile à consulter.

Le musée lapidaire d'Arlon a quelque chose de mystérieux en ce sens qu'il contient de nom-



Fragment d'une stèle représentant une visite médicale (?).



Fragment représentant un homme vêtu du sagum gaulois conduisant une charrette.

breux débris de monuments très considérables de la civilisation romaine sur lesquels il n'existe guère d'informations écrites. Les auteurs de l'époque où ces débris formaient des édifices sont muets. A vrai dire nous ne savons à peu près rien du temps où ils ont été bâtis, et nous sommes dans la même ignorance sur l'histoire de leur destruction. Pour tout renseignement nous en sommes donc réduits à ces ruines, ou fragments de ruines, et comme le dit un historien, cité dans la préface de notre guide : « Il faut lire ces œuvres de pierre, il faut les parcourir l'une après l'autre dans leur pittoresque multiplicité comme on feuilleterait les pages d'un volume illustré : mieux que des textes écrits, elles nous racontent la vie intime de la Belgique romaine. Ce sont les



Pierre tombale à deux personnages.

tombeaux seuls qui nous les ont fournies : car le tombeau, cette porte ouverte sur l'autre vie, n'est pour les Romains qu'un miroir qui reflète celle-ci en y ajoutant le charme douloureux de ce qui est à jamais perdu. Ces monuments funéraires nous offrent la vive et saisissante image d'un monde que leur réalisme rapproche de nous avec une puissance d'évocation étonnante[1]. » Assurément on ne saurait mieux dire, et ces fragments de sculpture qui nous mettent ainsi en présence des réalités de la vie d'une civilisation disparue, prouvent par leur « puissance d'évocation étonnante » un plus haut degré d'avancement dans

1. G. Kurth, professeur à l'Université de Liège.

l'art que la plupart des débris de la civilisation romaine trouvés en Belgique. Puis il n'y a pas seulement des tombeaux et des épitaphes, il existe encore au musée lapidaire d'Arlon des entablements, des colonnes, des fragments d'édifices très considérables, dénotant l'existence d'une cité opulente, disparue, sans laisser des traces dans l'histoire écrite.

Quoi qu'il en soit, le *Guide illustré* que nous avons sous les yeux, rend facile et hautement instructive la lecture de ces débris, et son auteur s'est attaché avec un soin et une conscience bien méritoires à réunir tout ce que les savants qui



Relief représentant Minerve.

les ont étudiés ont pu en tirer. Ses éclaircissements, accompagnés de reproductions, généralement excellentes, offrent au visiteur studieux à peu près toutes les informations qu'il peut souhaiter. Nous avons la bonne fortune de mettre sous les yeux du lecteur quelques-unes de ces reproductions dont l'Institut archéologique du Luxembourg a bien voulu mettre les clichés à notre disposition.

Le dernier chapitre du guide, sous le nom d'*Addenda*, est loin d'être le moins intéressant. M. le conservateur résume, sur les monuments énumérés dans le catalogue, toutes les informations, les inductions et les conclusions que l'on peut en tirer. Il a lu tout ce qui les concerne et recueilli l'opinion des savants du pays et de l'étranger qui ont visité le musée d'Arlon, guidés par lui : il s'arrête à ces conclusions « Si l'on tient compte des grandes dimensions de beaucoup de ces fragments, de la variété et de la richesse de leur décoration, on doit en déduire que l'agglomération urbaine qui formait la cité Arlonaise au temps des Romains, se distinguait par le chiffre notable de ses habitants, par leur culture intellectuelle peu ordinaire et par le degré élevé d'aisance matérielle. Ce que l'on peut affirmer aussi, sans crainte de se tromper, c'est que la



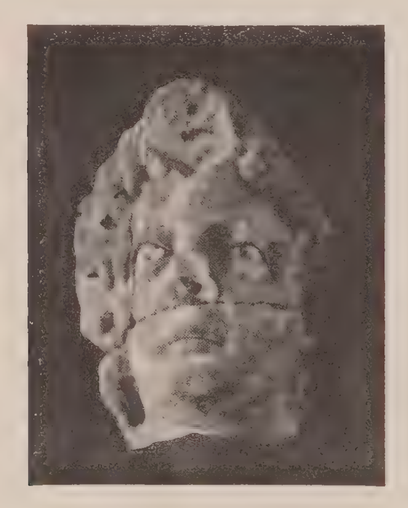
Socle de statue à quatre divinités.

population d'Arlon devait vivre depuis longtemps dans un état de paix profonde et de tranquillité parfaite. »

Enfin l'auteur passe aux informations que l'on possède sur la destruction ou plutôt la dispersion des ruines qui formaient autrefois l'*Orolanum vicus*.

Ces informations sont malheureusement de date relativement récentes. Les derniers témoins oculaires qui contemplèrent ces épaves d'un passé opulent furent les deux frères Wiltheim, en 1671. C'est surtout après leur visite que la dispersion des pierres sculptées commença. On peut

admettre qu'elle a commencé beaucoup plus tôt. L'auteur cite à cet égard un fait rapporté dans la chronique de Saint-Hubert, et que j'avais signalé moi-même (1). Celui de la demande adressée au XIIe siècle par Thierry, abbé du monastère de St-Hubert, à la comtesse de Luxembourg, de pouvoir enlever les belles pierres provenant des anciens édifices d'Arlon, pour les faire servir à la construction de la crypte et du cloître de l'abbaye ; permission qui, selon notre chroniqueur, fut gracieusement et largement



Fragment d'une tête de statue romaine.

accordée. Après, et probablement avant la visite des frères Wiltheim, l'abbé Thierry trouva de nombreux imitateurs qui, même pour satisfaire à de bien futiles caprices, enlevèrent les pierres sculptées les plus intéressantes pour le simple plaisir des yeux qu'offrait leur décor.

M. Sibenaler rappelle en terminant qu'heureusement le sol historique des environs d'Arlon, n'a pas dit son dernier mot. Bon nombre de pierres sculptées du musée sont le résultat de fouilles récentes. Il y a donc lieu de continuer les recherches avec les ressources que les différentes administrations ne peuvent refuser en présence des faits acquis, car il y a tout lieu d'espérer que de nouvelles trouvailles augmentent encore l'intérêt déjà bien considérable du musée lapidaire d'Arlon.

J. H.

1. *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liège et sur les bords de la Meuse.* Bruges, 1890, p. 6.

LA SAINTE VIERGE DANS LA TRADITION, DANS L'ART, DANS L'AME DES SAINTS ET DANS NOTRE VIE, par J. HOPPENOT. — Grand in-4°, 387 pp., nombreuses illustrations en noir et en couleur. Desclée, De Brouwer & Cie, Lille, 1904. — Reliure de luxe, 10 fr.

LA MADONE, par A. VENTURI. — Grand in-4°, 440 pp., nombreuses illustrations. Hœpli, Milan, 1904; édition française, 1904.

Sous ces titres différents, la même belle et riche matière est traitée dans deux livres de luxueuse apparence quoique de prix très modique; l'imprimerie fait à présent des merveilles à la portée des petites bourses, c'est la manifestation la plus démocratique de l'art.

Le P. Hoppenot, ce bel écrivain religieux à qui nous devons déjà *le Crucifix dans l'art et la tradition,* M. A. Venturi, cet historien d'art apprécié, l'éminent Directeur de l'*Arte*, ont rivalisé de talent, secondés par des éditeurs distingués (véritables bienfaiteurs des Lettres), pour enrichir la librairie contemporaine de livres aussi moralisateurs que délectables. De pareils ouvrages sont comme des fleurs brillantes et embaumées au milieu de l'ivraie et de la pourriture envahissantes de la littérature du jour. Ils méritent bien de l'humanité, ceux qui fournissent aux familles honnêtes, sous une forme noble et attrayante, les moyens de remplacer les ordinaires et frelatés produits de la presse.

L'embarras serait grand, s'il fallait décerner la palme à l'un des deux livres. L'édition de Desclée est plus luxueuse, dans son riant cartonnage, avec ses pages ornées, ses belles planches en chromolithographie et son illustration plus variée. Celle d'Hœpli offre plus de suite et d'unité dans l'illustration exclusivement formée de reproductions photographiques d'après des peintures et quelques sculptures.

D'ailleurs, il n'est pas question de choisir, et ces deux ouvrages, loin de faire double emploi, se complètent l'un par l'autre. M. Venturi s'est placé spécialement au point de vue artistique et italien, tandis que le P. Hoppenot envisage son sujet à des points de vue plus divers, non seulement au point de vue esthétique, mais encore au point de vue religieux et légendaire. Son illustration, un peu moins adéquate et homogène, un peu moins fine, en certaines pages, trahit l'adaptation à un sujet neuf de la richissime collection de clichés de la maison Saint-Augustin ; cette illustration comprend moins d'inédit, mais elle est plus variée et ne se limite nullement à l'art d'un seul pays.

M. Venturi nous donne d'abord une fort belle série chronologique de Vierges italiennes, dont on voit le type évoluer depuis la Madone de S. Luc et l'Orante, en passant par les vierges voilées et

assises de Cimabuë,de Giotto,la Vierge couronnée et debout de l'école pisane et les gracieuses Mères de Dieu des della Robbia et de Donatello, jusqu'aux figures toutes célestes de l'Angelico et au type plus humain de Botticelli, de Lippi, de Pinturicchio, de Sansovino, de Bellini, de Crivelli, pour finir par les gracieux visages de Raphaël, de Vinci, de Titien, de Mantegna, de Corrège.

Puis il reprend toutes les scènes du cycle biblique dont la Vierge Marie est, après son divin enfant, le type principal ; toujours il s'en tient à la peinture italienne, avec un appoint pris à la sculpture Dans ce paradis de l'art chrétien, les artistes ont si abondamment commenté l'évangile avec leur pinceau magique, qu'on peut composer de leurs œuvres une abondante illustration sans lacune, en se passant de toute contribution étrangère.

Le plan du P. Hoppenot est beaucoup plus vaste. Il envisage successivement la sainte Vierge dans la Tradition, dans l'art, dans l'âme des Saints et dans la vie du fidèle. Il remonte aux promesses divines, à Marie Immaculée promise au monde et figurée symboliquement,et puis il retrace, comme M. Venturi, toute la vie de la Mère de Dieu. Il étudie ses représentations dans l'art des différentes nations, tout en tenant, comme de juste, l'Italie au premier rang. Puis il considère Marie comme refuge des pécheurs, comme reine des vierges, des apôtres, des docteurs, des ordres religieux, enfin comme habitante du ciel. Enfin, entrant dans l'intimité de la vie chrétienne,il montre la place de la Vierge sainte dans notre âme et à notre foyer, du berceau à la tombe.

L. C.

LE CONGRÈS ARCHÉOLOGIQUE DE PUY, par L. Quarré-Reybourbon. — In-8°, illustré, 74 pp. Lille, Danel, 1905.

Nos lecteurs connaissent l'érudit voyageur qu'est M. Quarré ; il suit assidument les Congrès d'archéologie et ne veut pas garder pour lui seul les fruits abondants de ses laborieuses excursions. Le compte-rendu qu'il a rédigé du récent voyage de la Société française d'archéologie en Auvergne constitue un précieux guide pour les touristes privilégiés qui, se trouvant dans le cas de suivre ses traces, auront le privilège de disposer de son élégante plaquette.

L. C.

BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS DER MIDDELEEUWSCHE KUNSTWEVERIJ IN NEDERLAND, par M. J. Kalf.

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DU TISSAGE D'ART DANS LES PAYS-BAS AU MOYEN AGE, Brochure, 15 fig. dont 2 planches hors texte. P. Van de Weyer, Utrecht.

L'industrie du tissage de la soie n'existait guère avant le XVIe siècle dans les provinces belges ni avant le XVIIe siècle en Hollande. C'est par erreur que différents auteurs croient voir parfois des produits flamands dans les nombreux tissus ornementés du moyen âge conservés dans nos musées ou reproduits par nos peintres. Les motifs à décor qu'on y remarque rappellent les motifs préférés par les tisserands de l'Italie et de l'Orient.

Pour le montrer, M. Kalf ne s'est pas contenté d'analyser les étoffes, de compulser les livres traitant de la question, il s'est donné la peine de parcourir les différentes villes du pays et de fouiller leurs archives. Dans aucune il n'a trouvé trace de fabrication de drap de soie avant les époques indiquées plus haut, le commerce des étoffes importées étant d'ailleurs très important.

Le tissage de la toile était très florissant dans nos pays au moyen âge et le besoin d'une nouvelle industrie ne s'y fit nullement sentir, industrie d'ailleurs pour laquelle la matière première faisait totalement défaut.

La confection des fils de soie comportait un procédé tout différent de celui du lin et de la laine ; les ouvriers bien formés à tisser la soie et les métiers compliqués étaient inconnus aux Pays-Bas, à tel point qu'on signale comme découverte sensationnelle la production, en 1496 en Flandre, en 1580 en Hollande des tissus de lin damassés, c'est-à-dire comportant des dessins de couleurs.

Remarquons d'un autre côté que l'Italie était très jalouse de son industrie de la soie et se défendait par tous les moyens de la voir transplanter dans d'autres contrées. Cependant les ouvriers italiens travaillant la soie émigrèrent en France dès le XIIIe siècle, où l'industrie prit dès cette époque une certaine extension. C'est donc par exception que des tissus de soie ont pu être fabriqués à une époque antérieure à Tournai, laquelle était alors ville française et où la fabrication de la laine et de la toile n'était guère aussi productive que dans les autres villes flamandes.

E. C.

LES VILLES D'ART CÉLÈBRES : MOSCOU, par M. L. Léger. — Petit in-4° de 135 pp. et 86 gravures Paris, Laurens, 1905. — Prix : 3 fr. 50.

Si Moscou mérite de prendre rang parmi les « villes d'art célèbres » c'est pour représenter

l'étrangeté dans l'art, comme les autres villes d'élection représentent la grâce et la beauté. Il faut néanmoins lui accorder la grandeur, une grandeur sauvage sur laquelle planent les émouvants souvenirs, et qui est due à l'immensité de sa blanche enceinte, à la multitude de ses églises singulières et de ses riches monastères, à la vasteté de ses palais aux larges façades symétriques criblées de fenêtres innombrables, à la riche polychromie de ses édifices et à la variété de ses tours aux couronnements invraisemblables.

Familier à cette ville mystérieuse où il a accompli des missions officielles, M. Léger est dans ses murs un guide très distingué et parfaitement informé ; il décrit Moscou avec un enthousiasme plutôt modéré. Les impressions de voyage, les souvenirs personnels ajoutent un piquant attrait à ce volume, le premier ouvrage français qui ait été consacré à la description et à l'histoire de la vénérable cité. Les chapitres sur l'art russe, cet art peu connu, sont surtout intéressants.

L. C.

L'ENCENSOIR DU MUSÉE DE LILLE ET LES FONTS BAPTISMAUX DE L'ÉGLISE SAINT-BARTHÉLEMY A LIÉGE, par E. THÉODORE. — Broché. Extr. des *Ann. de l'Est et du Nord.* 1905.

A la suite d'un article de la *Revue de l'Art chrétien* relatant les vérifications faites par M. H. Rousseau sur les fameux fonts liégeois, M. Théodore est amené à s'occuper de l'auteur de ce monument d'airain que M. J. Destrée attribue aussi à Renier d'Huy en même temps que le superbe encensoir légué par l'architecte Bouvignat au musée de Lille. Au sujet de ce dernier objet, M. Destrée s'appuie sur l'inscription qui s'y trouve gravée par le donateur ; elle est telle qu'il ne peut y voir un clerc, mais seulement un artiste. M. Théodore discute l'exactitude de la lecture de ce texte, l'interprétation de la légende et l'analogie du style des deux œuvres.

L. C.

Périodiques.

ÉCOLE ANGLAISE DE ROME. — Nous avons sous les yeux les volumes I et II des documents de l'école anglaise de Rome.

Le tome I contient un recueil de curieux dessins attribués à Andreas Coner, publiés par M. T. Ashley. Ils consistent en détails d'architecture, profils, entablements, bases et chapiteaux, croquis d'édifices, décorations de la Renaissance.

Cette importante série de documents est conservée au Sir John Soane's Museum in Lincoln's Inn Fields (1), et provient de la collection du cardinal Alex. Albani. Leur auteur, que M. Ashley croit être Coner, était en tous cas en relations étroites avec Bramante. Beaucoup ne sont autres que des projets de Bramante lui-même, ou des projets d'Ant. da San Gallo. Plusieurs ressemblent tellement à des croquis qu'on attribue à Michel-Ange, qu'on est amené à douter de la paternité du grand maître à l'égard, par exemple, du palais Buonarotti à Florence. Par contre, on trouve ici des études de Saint-Pierre à Rome, donnant une des nombreuses solutions conçues par Bramante. En tout cas, le recueil qui nous occupe est antérieur à la plupart des albums de croquis qu'on conserve du maître de la Renaissance, hormis ceux de San Gallo.

Le tome II comprend deux travaux importants : une étude sur les vestiges de la basilique de Santa Maria Antiqua récemment découverte au Forum, et un mémoire sur la topographie de la campagne romaine au point de vue de l'antiquité.

Les fouilles faites au Forum et la découverte de Santa Maria Antiqua ont eu pour résultat de faire connaître un superbe exemple de la décoration picturale d'une basilique romaine au VIIIe siècle. Le travail de M. G. Max. Rushforth est d'autant plus intéressant, qu'il reste fort peu d'antiquités de cette époque. Rome, s'émancipant de Bysance, devient la capitale du monde religieux occidental. C'est un trait de lumière dans une époque encore enveloppée de ténèbres.

L'étude de la sculpture grecque a été poursuivie par MM. Wace; l'architecture de la Renaissance par M. Webb.

M. Cunningham, profitant d'un échafaudage construit par le commandant Boni, a examiné de près les bas-reliefs historiques décorant l'arc de triomphe de Septime-Sévère ; il a pu établir ainsi le rapport entre les sujets traités et les campagnes de l'empereur romain.

M. Winstedt a continué ses recherches paléographiques. Son principal travail a consisté dans l'examen des manuscrits du Vatican du *Cosmas Indicoplinstes*, fameux pour leur illustration, mais insuffisamment connus pour ce qui regarde le texte.

M. Jones a étudié l'orfévrerie de la Renaissance dans les trésors des églises et les collections privées; il s'est attaché surtout aux œuvres de Benvenuto Cellini.

M. Davies a fait une étude sur la polychromie dans l'architecture gothique du Nord de l'Italie,

1. B. Lincoln's Inn. Fields, Londres.

travail qui sera soumis à l'Institut royal des architectes britanniques.

Le directeur adjoint M. Ashley a continué ses études de la topographie de la campagne romaine et les publie dans le volume II.

Une nouvelle attraction pour les étudiants de cette école résulte des Conférences inaugurées au cours de la session écoulée, et dans lesquelles on discute les résultats obtenus par les études et les recherches des membres.

La bibliothèque s'est accrue de nombreux volumes, et entre autres de l'ouvrage de M. Wilpert: *Les peintures des catacombes* — de Cohen, *Médailles de l'empire romain.*

THE BURLINGTON MAGAZINE.

Les Livraisons des mois de mars et d'avril.

Les fascicules de ce périodique mensuel paraissent très régulièrement, offrant à ses lecteurs des articles nombreux et extrêmement variés, généralement illustrés avec élégance et par les procédés les plus modernes. Les œuvres d'art et de curiosité y sont reproduits de manière à rendre les objets de la manière la plus précise. Personne ne pourra accuser le *Burlington Magazine* de marquer une tendance quelconque, et de se montrer exclusif en aucune matière. L'éclectisme le plus large y est de principe, et bien difficile serait l'amateur ou le connaisseur d'art, qui n'y trouverait pas une étude répondant à ses préférences.

Les deux derniers fascicules de mars et d'avril offrent chacun une table des matières plantureuse dans lesquelles nous ne signalerons que les articles intéressant particulièrement les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien.*

Mois de mars. Notes sur les peintures des collections royales : l'autel de Quaratin, par MM. Lyonel Cost et Hubert Horne. C'est une étude accompagnée de bonnes reproductions, d'un polyptyque de Gentile da Fabriano, dont la pièce centrale est conservée dans la collection royale de Buckingham palace. Elle a été acquise en 1846, par le prince Albert. Le panneau principal est une charmante Vierge avec l'Enfant Jésus entourée d'anges, et que déjà Vasari regardait comme l'un des meilleurs travaux du maître. Les panneaux latéraux représentant quatre saints qui accompagnaient la Madone, se trouvent au musée des offices à Florence. On ignore le sort de la predella.

Le même fascicule contient une étude sur la chape d'Ascoli qui, on se le rappelle, a fait beaucoup de bruit dans le monde depuis que ayant apparu à Londres, au Museum Victoria and Albert, on a pu se rendre compte de ce qu'était devenu la chape historique volée à la cathédrale d'Ascoli où elle se trouvait depuis l'an 1288, époque où elle a été donnée par le pape Nicolas IV à la cathédrale de sa ville natale. L'article de M. May Morris, accompagné de plusieurs reproductions, est d'un grand intérêt au point de vue de l'histoire et des procédés techniques de la broderie. L'auteur en réclame le travail comme *Opus anglicanum.* Dans le numéro d'avril M. May Morris étudie avec le même soin la chape de Pienza dont il attribue le travail à la même origine et qu'il désigne également comme *Opus anglicanum.*

Le fascicule de mars contient un curieux travail sur l'armure et les armes d'un chevalier au commencement du XIVe siècle ; il est documenté par l'inventaire détaillé des armes et armures de Raoul de Nesle, connétable de France qui succomba à la bataille de Courtrai.

Dans le numéro d'avril se trouve une note de M. Weale sur une « Image de Pitié » du XVe siècle dont la reproduction qui accompagne la note fait connaître la beauté. Le panneau de petite dimension, appartient à M. Grivan.

La Vierge Marie, debout sous les bras de la croix, soutient, enveloppé d'un linge, le Christ qui, mourant, pose la main gauche sur la plaie de côté dont jaillit le sang en abondance. Aux deux côtés l'artiste a peint sur fond d'or les symboles et les instruments de la Passion, comme on les voit quelquefois dans le fond des peintures représentant la Messe de saint Grégoire. Les expressions des deux figures de ce petit tableau de dévotion, sont dans leur douleur tout à la fois profonde et contenue, singulièrement touchantes. M. Weale croit devoir attribuer ce panneau à un maître de l'école de Tournai.

Enfin le fascicule d'avril contient encore la reproduction de trois peintures italiennes, accompagnées de notices qui intéressent l'art chrétien, l'une est un saint Jérôme dans un paysage grandiose, attribuée au Titien, mais fortement repeint, en sorte que la composition seule semble remonter au grand maître vénitien. Les deux autres sont une Nativité, peinture florentine fort intéressante dont le maître n'a pu encore être déterminé, et la tête de saint Jean-Baptiste, peint par Antonio da Solario.

X. X.

CERCLE ARCHÉOLOGIQUE DE MALINES.

Bulletin, tome XIV.

M. Ph. Van Boxmer étudie les restes du palais du Grand Conseil à Malines, cette œuvre savoureuse de Rombaut Keldermans, que l'on restaure actuellement pour l'utiliser comme hôtel des Postes.

Cet édifice fut greffé sur les bâtiments des Halles qui sont du milieu du XIVe siècle. Sa

construction fut commencée en 1525. On conserve le dessin original de la façade principale de Keldermans. M. Van Boxmer fait remarquer une particularité qui a échappé à ceux qui se sont jusqu'ici occupés de ce remarquable monument d'architecture, c'est que le parchemin indique formellement l'emplacement de la chapelle, prévue par le Grand Conseil et dont on a parlé si longtemps ; les reproductions faites jusqu'ici étaient fautives sur ce point.

Les comptes prouvent que jamais la construction ne fut achevée : une quantité de pierre fut exécutée, payée, sans qu'elle ait été jamais mise en œuvre. C'est que dès 1547 l'empereur Charles-Quint obligea la ville à racheter du gouvernement des Pays-Bas son palais inoccupé, précisément pour y installer le Grand Conseil pour lequel on construisait un élégant palais. On peut supposer que le magistrat aura abandonné celui-ci à son triste sort par esprit de représailles.

Le Dr G. Van Doorslaere présente des arguments tendant à attribuer les plans de la tour de Saint-Rombaut de Malines à Gauthier Coolman de préférence à Jean Keldermans. Il montre que Coolman était architecte, successeur de Jean Keldermans et qu'il a eu le temps nécessaire entre la mort de ce dernier (1445) jusqu'à l'époque du commencement des travaux (1449). Sa pierre tombale encastrée dans la tour même semble attester sa qualité de maître de l'œuvre.

Enfin M. V. Hermans examinant les belles miniatures du livre de chant de Marguerite d'Autriche (1505-1511) qui repose à la Bibliothèque de la ville de Malines, s'attache à démontrer qu'Albert Dürer lui-même pourrait bien en être l'auteur.

ZEITSCHRIFT FUR CHRISTLICHE KUNST, publiée sous la direction du professeur Dr Alexandre SCHNUTGEN, chanoine de la cathédrale de Cologne.

Livraison 12, XVIIe année :

Études sur l'Exposition historique de Dusseldorf, 1904.

Un curieux triptyque de l'École de Cologne, représentant la maternité virginale de Marie, du musée provincial de Bonn, par le P. Ét. Beissel, avec une bonne phototypie.

Article sur le symbolisme dans l'Art, par Andreas Schmid.

Coup d'œil rétrospectif sur l'Art moderne, à l'Exposition internationale de Dusseldorf en 1904, par Franz Gerh. Cremer.

Article sur l'Exposition historique d'art de Dusseldorf en 1902, orné de gravures dans le texte, par Schnütgen, articles biographiques.

La dernière livraison parue est la première du dix-huitième volume de la *Zeitschrift für christliche Kunst.* Une existence de dix-huit ans, pour un recueil uniquement consacré à l'art catholique et aux principes dont s'inspire également notre *Revue*, doit être considérée comme la preuve d'un succès, auquel nous applaudissons dans un sentiment de cordiale confraternité.

Le fascicule contient : le troisième article publié dans ce périodique de M. Édouard Firmenich-Reicharts sur l'Exposition rétrospective de Dusseldorf en 1904. L'auteur, à l'occasion de cette exposition, s'attache à débrouiller les œuvres et la personnalité des maîtres de l'école primitive de Cologne. Il les étudie avec une compétence et un soin qui autorisent l'espoir de voir naître un livre de ces articles successifs. Celui de ce fascicule est consacré à un petit triptyque représentant comme panneau central, l'Adoration des Mages, tandis que sur les volets ouverts sont peintes les figures de Ste Hélène et de Ste Barbe. Au revers des volets est représentée l'Annonciation. De bonnes phototypies reproduisent le triptyque décrit.

La même livraison contient une dissertation sur les animaux auprès de la crèche du Rédempteur, par M. J. Lübeck, et deux articles du directeur de la *Zeitschrift* qui ont pour objet de faire connaître des travaux récents, également accompagnés de reproductions : ce sont d'abord deux importantes croix d'autel (sortant des ateliers de la firme Gabriel Hermling). L'une de ces croix est un don de l'impératrice d'Allemagne à l'église commémorative de l'empereur Guillaume à Berlin, et l'autre est destinée à l'autel majeur de l'ancienne église St-Quirin à Neuss. Le second article de M. le chanoine Schnütgen décrit et reproduit en gravure une chaire à prêcher, travail du sculpteur Mengelberg, en style gothique de la meilleure époque et qui doit être placée à l'église Ste-Marie à Bonn.

On doit se féliciter de voir la vie de l'art actuel, la pratique de l'art religieux pénétrer dans les Revues où généralement la science du passé prend une si large place.

Un coup d'œil rétrospectif sur « l'Art moderne » à propos de l'Exposition internationale de 1904, à Dusseldorf, inspire à M. Carl Cremer des réflexions peu réconfortantes sur les produits de « l'Art moderne » exhibés alors. Il se réfugie dans la poésie orientale de l'antiquité, pour se consoler des impressions de « l'Art moderne » de l'Occident.

XX.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Bouillet (L'abbé A.) — La litre funéraire de l'église de Charonne. (Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris, 1899.*) — In-8°. Paris.

Le même. — La fabrication industrielle des retables en albatre (XIVe et XVe siècles). — In-8°. Caen, 1901.

Le même. — Essai sur l'iconographie de sainte Foy. — In-8°. Paris et Caen.

* Hoppenot (J.). — La Sainte Vierge dans la tradition, dans l'art, dans l'ame des saints et dans notre vie. — Grand in-4°, 387 pp., nombreuses illustrations en noir et en couleur. Desclée, De Brouwer et Cie, Lille, 1904. — Reliure de luxe, 10 fr.

* Léger (L.). — Les villes d'art célèbres : Moscou. — Petit in-4° de 135 pp. et 83 gravures, Paris, Laurens, 1905. — Prix : 3 fr. 50.

Misset (E.). — Une église de Victorins en Champagne. Un manuscrit bien gardé, ou des feuilles volantes de l'abbé Puiseux sur Notre-Dame de l'Épine. — In-8°, 10 pp. Paris, Champion, 1904.

Monographie de la cathédrale du Puy. Manuscrit de l'architecte Mallay. Introduction par M. Thiollier. — In-8°, 39 pp. et fig. Marchesson, Le Puy, 1904.

Piton (C.). — Marly-le-Roi. Son histoire. — In-8°. Paris, Joannin.

* Quarré-Reybourbon (L.). — Le Congrès archéologique du Puy. — In 8° illustré, 74 pp. Lille, Danel, 1905.

* Théodore (E.). — L'encensoir du musée de Lille et les fonts baptismaux de l'église Saint-Barthélemy a Liége. — Broché. (Extr. des *Ann. de l'Est et du Nord*, 1905.)

Valletite (Henri). — L'archéologie en Bas-Poitou depuis 1864. (Extrait du *Compte rendu du LXXe Congrès archéologique.*) — In-8°. Caen, 1904.

Welschinger (H.). — Strasbourg. — In-4°, 152 pp. Paris, H. Laurens, éditeur.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) ont été, sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Le même. — Rome, de l'avènement de Jules II a nos jours. — In-4°, 176 pp. Paris, H. Laurens, éditeur.

Allemagne.

Roessler (A.). — Die Stimmung der Gothik und andere Essays. — In-8°, 123 pp. Volkserzieher Verlag, Berlin, 1904.

Sauermann (E.). — Die Mittelalterlichen Taufsteine der Provinz Schleswig-Holstein. — In-8°, 30 pp. Heidelberg, 1904.

Ter-Minassiantz (Ermano) — Die Armenische Kirche in ihren Beziehungen zu den Syrischen Kirchen bis zum Ende des 13 Jahrhunderts. — In-8°, XII-212 pp. Leipzig, Hinrochs, 1904.

Thuston (P. Herb.) et Hater (P. Th.). — Eadmeri monachi Cantuariensis Tractatus de conceptione Sanctæ Mariæ — In 32, XL-104 pp. Friburgi-Brisgoviæ, Herder, 1904.

Angleterre.

* Lethaby (W. R.). — L'art du moyen age, depuis la paix de l'église jusqu'a l'aube de la renaissance. 312-1350. — Londres, Duckworth et Cie, 1904.

Italie.

Angeletti (A. L.). — L'abbazia e l'isola de Montevideo. — Firenze, minorenni corrigendi.

Brunori (Romano). — Guido Monaco. — Firenze, Tip. Bonducciana.

La Corte Cailler (G.). — Andrea Colamech, scultore ed architetto del secolo XVI. — Messina, Amico, 1903.

* Venturi (A.). — La madone. — Grand in-4°, 440 pp., nombreuses illustrations. Hœpli, Milan, 1904; édition française, 1904.

Belgique-Hollande.

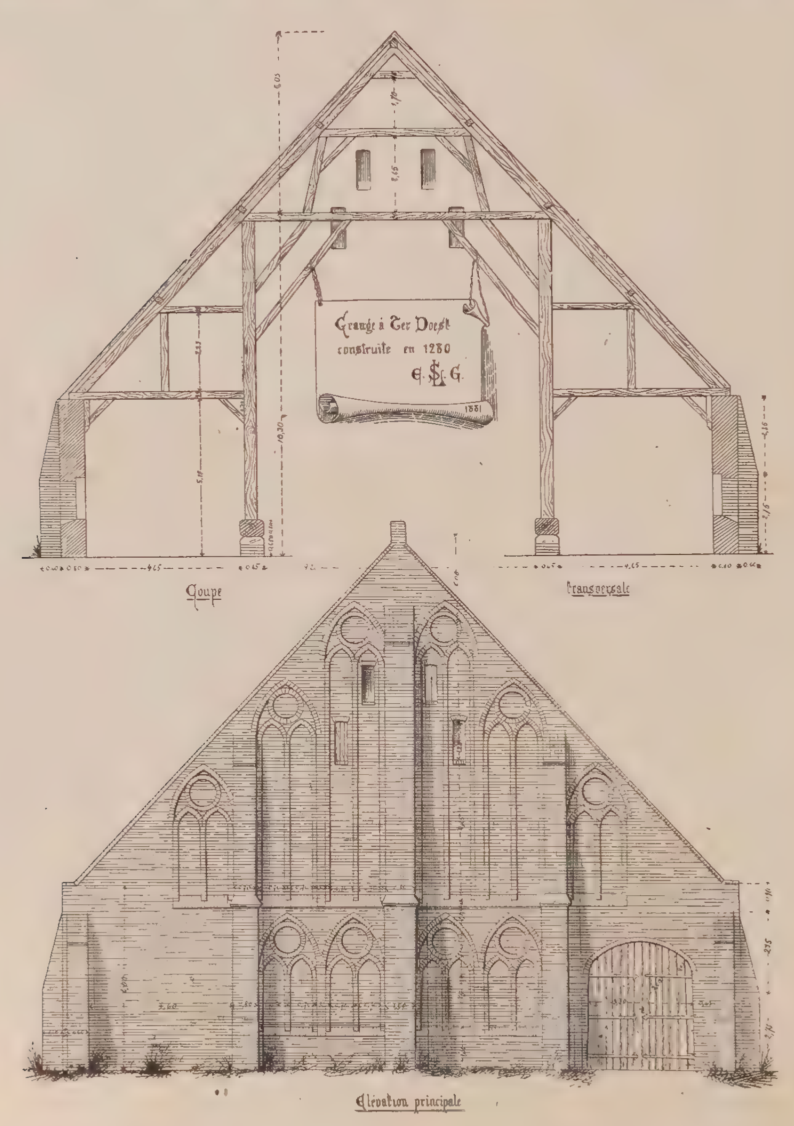
* Kalf (J.). — Bijdrage tot de geschiedenis der middeleeuwsche kunstweverij in Nederland.

Contribution a l'histoire du tissage d'art dans les Pays-Bas au moyen age, — Brochure, 15 fig. dont 2 planches hors texte. P. Van de Weyer, Utrecht.

* Sibenaler (J. B.). — Guide illustré du musée lapidaire d'Arlon. — (Extrait des *Annales de l'Institut archéologique du Luxembourg.*)

Granges abbatiales de la Flandre [1].

LES marais et les landes qui séparaient la mer des parties peuplées de la Flandre, firent place comme par miracle au début du XIIe siècle à de gras pâturages et de fertiles campagnes, sous les efforts des grandes abbayes bénédictines et cisterciennes, celle d'*Oudenbourg*, fondée en 1084, celle de la *Vierge-des-Dunes*-lez-Coxyde, établie en 1107, et ses deux filiales, de



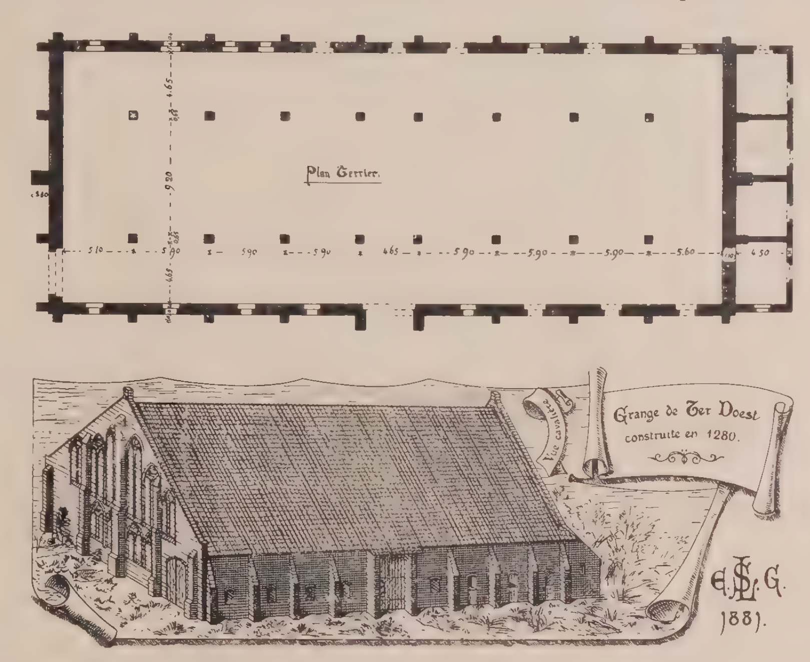
Ter Doest (Lisseweghe) (1106) et de Clairmarais près de Saint-Omer (1138). La belle église des Dunes fut bâtie en 1262. Dès la fin du XIIe siècle, la lisière maritime, jadis aride et bourbeuse, ne présentait plus qu'une suite de riches pâturages couverts de beau bétail. La conquête de la côte

1. A. Heins et V. Fris. *Bull. de la Société d'Hist. et d'Archéologie de Gand.* 13e année (1905), n° 2, p. 65.

belge actuelle est surtout l'œuvre des Cisterciens de l'abbaye des Dunes et de sa filiale de Ter Doest, protégés à l'origine par Thierry d'Alsace[1]. Le 11[e] abbé (1232-1253) se distingua par cette œuvre, et fit construire nombre de grandes fermes, toutes malheureusement détruites. Cette grande expansion s'arrêta à la fin du XIV[e] siècle.

M. V. Fris a fait l'attachante histoire de cette entreprise des moines, et de ses péripéties émouvantes. L'abbaye de Ter Doest construisait en 1244 l'importante église de Thosan, plus remarquable peut-être que la belle église de Lisseweghe qu'on admire encore aujourd'hui, et quarante ans plus tard l'abbé Guillaume d'Hamme achevait magnifiquement l'abbaye.

De son côté M. A. Heins fait la description des derniers restes de ces monumentales constructions agricoles : ces restes, remontant en partie au XIII[e] siècle, il les retrouve d'abord à la ferme Bogaerde à Coxyde : des tronçons de pignons d'une grange colossale du XIII[e] siècle et un curieux fragment, notamment une niche de chien de cet âge reculé, un vaste bâtiment qui a dû servir d'habitation aux frères agronomes, et une tourelle portant le millésime 1612.



Grange abbatiale de Ter Doest près de Lisseweghe (Flandre occidentale), d'après des relevés de l'École St-Luc de Gand.

Une autre vieille ferme, l'ancien « Alnothi domus » subsiste à *Allaertshuizen* près de Wulpen, entre Furnes et Nieuport ; c'est encore un reste d'architecture cistercienne du XIII[e] siècle. — L'abbaye des Dunes possédait la ferme du *Groote Hamme*, près de Pervyse, dont le bâtiment actuel date du XVII[e] siècle.

Mais le monument du genre est la grange encore debout de Ter Doest, longue de 60 m., large de 24 m.; elle date de 1280, selon M. James Weale, tandis que celles des Dunes et d'Alnothi furent élevées entre 1232 et 1253. Aussi celle de Ter Doest accuse des formes moins romanes.

Nous reproduisons des dessins de la belle ferme gothique de Ter Doest d'après des relevés faits par l'École St-Luc de Gand. Elle est à peu près identique à celle de Longchamps près de Paris [1].

L. Cloquet.

1. L. Van Hollebeke. *Lisseweghe, son église et son abbaye de Ter Doest.* Bruges, Gaillard, 1863.

1. Reproduite par Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire d'architecture*, à l'article *Grange*.

Vandalisme légal.

Vandalisme légal. — Dans le projet de loi définitif du gouvernement et de la Commission sur « la séparation des Églises et de l'État », subsiste un article qui porte la marque de l'esprit d'impiété brutale dont s'inspire cette loi. Il y est dit :

« Il est interdit à l'avenir d'élever ou d'apposer aucun signe ou emblème religieux sur les monuments publics ou en quelque emplacement public que ce soit, à l'exception

des édifices servant au culte, des terrains de sépulture privée ainsi que des musées ou expositions. »

En vertu de la loi de séparation, toutes les croix de pierre ou de bois qui s'élèvent en si grand nombre encore sur nos routes de France, les statues pieuses, les images de la Vierge et des saints qui ornent encore un bon nombre de nos carrefours et de nos maisons dans les villes, les emblèmes religieux dont sont marqués encore beaucoup d'édifices publics, les sculptures pieuses dont beaucoup de monuments sont ornés, tous ces signes de religion, dressés par la piété de nos pères aux yeux du peuple, sont donc condamnés à disparaître.

La besogne commencée par le ministre Vallé dans tous les prétoires de la République continuera par un abattage général des croix et des statues religieuses dans toute la France. Ce sera une destruction comme la France n'en aura jamais vu, même à l'époque de la Révolution, même durant la période des invasions des Barbares et comme aucun pays n'en aura vu de pareille à aucune époque.

Pour sauver les objets d'art des églises sur lesquels vont s'abattre les brocanteurs, le Ministère des cultes s'efforce de les faire inventorier, mais il est à craindre qu'il n'arrive trop tard. Du reste, ces trésors restent à la merci des municipalités, et ce qu'il importe de trouver, dit le *Courrier de l'Art*, c'est une disposition qui les mettrait hors de danger, et il n'y en a d'autre, ajoute-t-il, que de laisser définitivement au culte les monuments pour lesquels ils ont été bâtis.

Nouvelles.



EINTURE murale de Gand. — Une très intéressante peinture murale de la fin du XIVe siècle vient d'être découverte à Gand, dans une vieille maison de la monnaie faisant face au Vieux-Bourg, l'ancien château des comtes de Flandre.

Elle représente la Cène. Les personnages ont des dimensions un peu plus petites que la grandeur naturelle.

Cette peinture se recommande par une richesse de couleur étonnante et une grande variété de types. Les accessoires qui couvrent la table sans nappe autour de laquelle se groupent le Christ et les Apôtres sont des plus intéressants. On y remarque, notamment, à côté de divers mets et objets de verrerie de tous genres, des plaques carrées en métal blanc servant d'assiettes et disposées devant chacun des convives.

Le service du repas est fait par les anges ; l'un d'eux apparaît à mi-corps par l'ouverture d'un guichet comme dans la cène de Dirk-Bouts de l'église Saint-Pierre, à Louvain.

Comme la plupart des peintures murales appartenant à cette époque, celle-ci a été peinte à l'huile. Elle rappelle les miniaturistes gantois de Grimani et les xylographies allemandes (1).

***

On vient d'exposer au musée des Arts décoratifs et industriels de Bruxelles la fresque acquise à Paris en 1903 à la vente des peintures de la villa de L. Herennius Florus, découverte à Bosco-Reale. Cette fresque imite des parois à bossages de marbres de couleurs, peintes sur le stuc ; une corniche blanche et brune circule au milieu ; l'extrémité supérieure représente les caissons d'un plafond vu en perspective et reposant sur une colonne d'ordre corinthien, placée au milieu de la paroi ; environ la moitié d'une colonne semblable s'aperçoit à la partie gauche de la fresque (2).

***

Le musée Kaiser-Friedrich, de Berlin, vient d'acquérir de la collection Théodor Graf, de Vienne, un magnifique tapis oriental, le plus ancien et le plus grand connu. Cette pièce unique provient de la mosquée de Muhi-ed-dim, à Salihije de Damas, et fut fabriquée au commencement du XIIIe siècle à Emessa (nord de la Syrie) pour un prince de la dynastie des Ayoubides. Elle est ornée d'images symboliques d'animaux et de plantes, accompagnées d'inscriptions arabes ; la bordure, dans sa simplicité, est, suivant le professeur Karabacek, de Vienne, qui a étudié ce tapis, la plus belle qu'il ait jamais vue.

***

États-Unis. — Les journaux américains publient de longs exposés du plan d'une cathédrale qui va être érigée à Lewiston (État du Maine) et qui sera un des rares spécimens du style gothique pur existant aux États-Unis.

Cet édifice, destiné aux catholiques français de Lewiston, sera l'œuvre d'un belge, M. Noël Coumont. A peine installé aux États-Unis, il a été nommé architecte du diocèse du Maine par l'évêque O'Connell. Celui-ci lui a confié l'exécution des plans de l'église qui sera placée sous le vocable des SS. Pierre et Paul, coûtera environ deux millions de francs, et pourra contenir deux mille personnes.

***

Bruxelles. — On lit dans le *XXe Siècle :* « Bien qu'inachevée encore, la décoration de l'église du T.-St-Sacrement, chaussée de Wavre, promet d'être un des meilleurs essais entrepris

1. D'après M. L. M., dans le *Courrier de l'Art.*
2. *Ibidem.*

dans le genre jusqu'à présent. Elle est l'œuvre du peintre Guill. Veraart. L'artiste ne saurait être que loué pour la hardiesse qu'il manifeste en abordant aussi franchement la grande décoration picturale et nous ne pouvons nous empêcher de louer ceux à l'initiative ou à l'intervention desquels il faut rapporter l'entreprise ».

« Si de grandes qualités méritent d'être mises en lumière, il sera également instructif pour l'avenir, de formuler quelques critiques et quelques réserves auxquelles l'œuvre de M. Veraart, si méritoire soit-elle, n'échappe pas. »

***

Il est sérieusement question de rétablir le jubé de Sainte-Waudru de Mons, œuvre de Jacques Dubrœuq, étudiée par M. Hédick (1) dont on conserve une bonne partie des sculptures.

***

Vitrerie artistique. — M. Félix Gaudin, président de la chambre syndicale des peintres verriers français, écrit à M. Ferdinand Buisson, président de la Commission de la séparation des Églises et de l'État, une lettre par laquelle il lui signale que l'article 9 alarme tous ceux qui, de près ou de loin, touchent aux industries d'art religieux, à cause des terribles conséquences économiques qu'il menace d'entraîner :

« Limiter à dix ans, dit-il, au maximum la durée des périodes de concession des édifices religieux aux associations cultuelles, c'est décréter la disparition, à brève échéance, de tous ceux qui exécutent des ouvrages immeubles par destination, peintres verriers, mosaïstes, marbriers, sculpteurs, menuisiers d'art, peintres décorateurs, facteurs d'orgues, bronziers, fondeurs de cloches, etc.

» Il n'est pas douteux, en effet, que les associations locataires des églises ou chapelles pour une durée si courte s'abstiendront d'acquérir, améliorer ou même entretenir des choses pouvant passer en d'autres mains. »

C'est, d'après M. Gaudin, l'industrie du vitrail qui sera particulièrement atteinte.

***

Monsieur Ganton, jeune peintre verrier de Gand, a récemment abordé la grande peinture sur verre à personnages. Il vient de placer à l'église de Berchem, près de Dixmude, une verrière en style XVe siècle, où figurent en haute taille saint Louis, roi de France, sainte Élisabeth de Hongrie et saint Alphonse de Liguori. Si l'œuvre pèche par le modelé des visages, elle est largement dessinée et pleine de style.

***

Les verriers belges sont nombreux et actifs. Citons sommairement quelques-unes de leurs œuvres récentes, sauf à y revenir en détail ; des vitraux ont été placés depuis peu par M. F. Coppeijans à la chapelle St-Liévin de la cathédrale de Gand, par MM. Stallins et Jansens à une église de Statbroeck (Anvers) et de Lanaeken (Limbourg) ; par M. Ladon à l'hôpital d'Audenarde et à Sainte-Waudru de Mons (ils sont particulièrement remarquables) ; par M. Dobbelaere à Notre-Dame de Laeken ; par M. J. Casier à Saint-Michel de Gand ; par MM. Comère et Capronnier à l'église de Machelen (Brabant) et des Riches-Claires à Bruxelles ; par M. Osterrath à celles de Brée, de Marloie et de Saint-Pierre à Louvain. MM. Ladon et J. Casier ont posé d'importants vitraux dans la nouvelle et grandiose église d'Ostende.

***

A Malines. — Nous avons dit naguère, que le gouvernement belge, sous le ministère de M. Van den Peereboom, a racheté à la ville de Malines, dans l'intention d'en faire un hôtel des postes, les vieux bâtiments des anciennes halles aux draps, datant du XIVe siècle.

Les travaux de restauration — évalués à environ un million de francs — sont activement poussés et avant peu ce monument, dont l'aile gauche tombait en ruines et dont nous parlons plus haut, d'après les études de M. Van Boxmer, sera complètement réédifié.

La ville a profité de l'occasion pour rendre à la grand'place sa physionomie primitive. Grâce aux crédits votés, plusieurs maisons, datant des époques autrichienne et espagnole et dont les façades étaient recouvertes d'un épais crépi, ont pu être complètement restaurées.

Un crédit de 40,000 francs a déjà été affecté à la restauration de l'Hôtel de Ville construit en style Renaissance défiguré par un horrible plâtras. Cet enduit avait été enlevé, mais les travaux étaient arrêtés du côté du « Beyaerd », parce qu'on ne possédait aucun plan de cette partie de l'Hôtel, qui date du commencement du XVIIe siècle. Fort heureusement, M. le chanoine Van Caster, le respectable archéologue malinois, bien connu de nos lecteurs, vient de retrouver la fameuse façade dans un tableau daté du 30 décembre 1559, appartenant à l'église Saint-Pierre. A la suite de cette découverte, les travaux seront repris prochainement.

***

1. Voir notre livraison de janvier, p. 55.

Bruges. — L'architecte de la Censerie a terminé les plans de la restauration de la façade ouest de l'église Notre-Dame à Bruges.

Cette façade occidentale représente, dans ses dispositions générales, un type que l'on retrouve dans quelques autres églises scaldisiennes, notamment à Saint-Nicolas de Gand et à Saint-Quentin de Tournai et dont l'une des caractéristiques consiste dans les deux tourelles contournant les extrémités de la façade.

Selon le projet de restauration, l'accès à l'église nécessite la descente de plusieurs marches et le porche, qui rétrécissait la voie, déjà très étroite, est supprimé. On entre par un simple mais vaste portail dont les montants sont formés de tores annelés.

Les tourelles sont relevées avec leurs colonnettes montant jusqu'au sommet et reliées, sous chaque cordon d'étage, par de petites arcatures. Ces tourelles sont couvertes en pierre bleue : la petite flèche qui forme cette terminaison s'achève en pommeau. Certaines objections ont été faites quant à cette partie du projet.

La façade à l'intérieur de même se décore admirablement d'une rangée de dix arcatures ogivales aveugles. Au-dessus d'elles, règne une série de dix arcatures en plein cintre semblables à celle dont se compose le *triforium*. Les six arcades centrales sont à claire-voie et avec les jours qui la surmontent et qui se composent de trois grandes baies ogivales, elles forment le vitrail occidental. Seuls, ces trois jours sont de l'invention du restaurateur.

A droite et à gauche du grand portail, composé de deux baies, s'étend un soubassement orné d'arcatures qui se prolongent dans les nefs latérales. On a retrouvé les traces de ces arcatures derrière le banc-d'œuvre qui garnissait jadis une partie du mur occidental.

***

Metz. — Les importants travaux qui s'exécutent aux environs de Metz en vue de l'agrandissement de la ville, ont déjà donné lieu a des découvertes d'un haut intérêt historique. Il suffit de rappeler la mise à jour des ruines de l'amphithéâtre romain qui, malheureusement n'ont pu être conservées, les bâtiments de la future gare devant s'élever sur l'emplacement.

Voici qu'on vient de retrouver les vestiges d'un autre monument historique, qui avait été rasé par le duc de Guise en 1552, à l'époque du siège de Metz par Charles-Quint, l'abbaye de Saint-Arnould, où se trouvaient jadis les tombeaux de Louis le Débonnaire et de l'impératrice Hildegarde. On ne possédait aucune indication sur l'emplacement de cette abbaye. C'est en démolissant la lunette d'Arçon, construite vers 1791, et qui s'élevait à quelques cents mètres à l'Ouest de la gare actuelle, que des ouvriers ont rencontré des fondations et des constructions, dont l'ensemble constitue la crypte de l'antique abbaye. En même temps, on a trouvé des quantités d'ossements, des cercueils en pierre et des fragments de piliers provenant de cette crypte.

La découverte présente une réelle importance pour l'histoire locale, et la Société d'histoire et d'archéologie a fait immédiatement procéder à d'autres recherches.

Ces ruines, pas plus que celles de l'amphithéâtre, ne pourront être conservées, une route devant traverser l'emplacement de l'abbaye (1).

***

Il est question de donner aux musées de province en France la personnalité civile. On ne peut trop souhaiter que cette modification administrative ne demeure pas à l'état de projet. Si une pareille intention se traduisait bientôt par des actes, elle marquerait peut-être pour nos musées de province le commencement d'une ère nouvelle.

***

En ce moment s'ouvre à Chieti une exposition de l'ancien art des Abruzzes. L'orfévrerie religieuse, qui fut particulièrement florissante en ce pays, est représentée par un grand nombre de pièces très précieuses, prêtées par des églises de la région.

***

Le 19 avril s'est ouvert, à Alger, le 43e Congrès des Sociétés savantes de Paris et des départements.

On a organisé en même temps, au palais de la Medersah, une très intéressante exposition de l'art musulman où figurent des spécimens très remarquables de la céramique, de la broderie, de l'armurerie et de l'orfévrerie de l'Islam.

***

Le 25 avril a eu lieu à Grottaferrata, sous la présidence de Mgr Duchesne, directeur de l'École française de Rome, qui a prononcé le discours d'ouverture, l'inauguration de l'exposition d'art italo-byzantin que nous avons annoncée.

1. Le *Petit Journal*, du vendredi 10 mars 1905.

Imprimé par Desclée, De Brouwer & Cie, LILLE-PARIS-BRUGES.



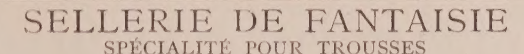
FABRIQUE DE BALLONS DE PEAU



SPÉCIALITÉ POUR COLLÈGES
Foot-ball et Barette
BALLES ET RAQUETTES—TENNIS ET JEUX EN TOUS GENRES

AUGUSTE BAILLEAU

M^on particulièrement recommandée
Fourniss. de nombreux
établissements religieux, cercles, patronages, &^a
26, rue de l'Entrepôt, PARIS



SPÉCIALITÉ POUR TROUSSES
Boîtes faux cols, Flaconniers, &^a
BOITES POUR APPAREILS DE PHOTOGRAPHIE
Articles pour missionnaires

AUGUSTE BAILLEAU

26, rue de l'Entrepôt, PARIS



MANUFACTURE D'IMPRESSIONS SUR ÉTOFFES

Drapeaux imprimés de toutes nations, avec ou sans armoiries
Nous recommandons particulièrement à nos lecteurs, missions, communautés, à s'adresser en confiance pour ces achats à l'ancienne maison GROS, ROMAN & Cie, Fournisseurs de Préfecteures, Administrations

A. PACCALLY, Succ^r, 31, rue Paradis, PARIS

SP^té DE PAVILLONS DE MARINE & SÉRIES DE SIGNAUX
ÉTAMINE POUR VOILIERS — MOUSSELINE DE LAINE, CACHEMIRE
DRAPEAUX DE TOUTES DIMENSIONS, MONTÉS OU NON MONTÉS
Lances, hampes, écussons

BANNIÈRES & DRAPEAUX

pour CONFRÉRIES, SOCIÉTÉS MUSICALES, CERCLES, PATRONAGES, &^a
Création de modèles sur demande

DRAPEAUX & ÉTENDARDS DE JEANNE D'ARC

Choix considérable avec attributs VARIÉS
PÈRE ÉTERNEL, ANGES, RUBAN JESUS-MARIA & SEMÉ DE FLEURS DE LYS, &^a &^a
CATALOGUE & ÉCHANTILLONS SUR DEMANDE

SOCIÉTÉ SAINT-AUGUSTIN.

Paraîtra prochainement
LEXIQUE DES TERMES ARCHITECTONIQUES,

par L. CLOQUET,

IN-32 ALLONGÉ.



SOCIÉTÉ SAINT-AUGUSTIN.

LE CRUCIFIX

dans l'Histoire, dans l'Art, dans l'Ame des Saints et dans notre Vie,

par J. HOPPENOT.

Beau vol. in-folio de 400 pp., orné de 5 chromolithographies, de 2 héliogravures, de 20 gravures hors texte, en deux teintes et de 200 gravures dans le texte. Nouvelle édition de grand luxe, considérablement augmentée. Chaque page est ornée d'un encadrement rouge.

Broché, sous couverture chromo.	10 fr.
Relié percaline, fers spéciaux, tranche dorée.	15 fr.
Dos basane rouge, plats percaline, 8 cabochons en cuivre, tranche dorée.	20 fr.
Reliure amateur maroquin, tranche de tête dorée.	25 fr.

Imprimé par Desclée, De Brouwer et Cie LILLE-PARIS-BRUGES.